



МИФ И ЖИЗНЬ В КИНО

СМЫСЛЫ
И ИНСТРУМЕНТЫ
ДРАМАТУРГИЧЕСКОГО
ЯЗЫКА

АЛЕКСАНДР ТАЛАЛ

Александр Талал

**Миф и жизнь в кино:
Смыслы и инструменты
драматургического языка**

«Альпина Диджитал»

2018

Талал А.

Миф и жизнь в кино: Смыслы и инструменты драматургического языка / А. Талал — «Альпина Диджитал», 2018

ISBN 978-5-9614-4998-3

Разве в жизни так бывает? В жизни бывает и не такое! Чем отличается художественная правда от реальности и где лежит грань между ними? Почему полностью выдуманная драматическая история часто кажется нам более правдивой, чем сама жизнь? Этой теме посвящает свою книгу известный сценарист, преподаватель сценарного мастерства Александр Талал. Анализируя феномен мифологического восприятия, автор знакомит читателя с техниками, которыми пользуются создатели захватывающих историй, сочетая и смешивая мифические и жизненные элементы, «правду» и «ложь». На примере известных кинофильмов и сериалов он показывает, как эти приемы воздействуют на аудиторию и помогают добиться зрительского успеха. Книга будет интересна начинающим и опытным сценаристам, прозаикам и драматургам, киноведам, преподавателям сценарного мастерства, журналистам и специалистам по PR, а также всем, кто интересуется «повествовательными искусствами» – кино, театром, литературой.

ISBN 978-5-9614-4998-3

© Талал А., 2018

© Альпина Диджитал, 2018

Содержание

Предисловие	9
Полнометражные кино- и анимационные фильмы	12
Телевизионные сериалы	18
Глава 1	20
Уникальность	27
Мифичные профессии	29
Ставки	32
Герой и контекст	33
Глава 2	37
Предпосылка, или «Что, если?»	39
Смысловая фигура	41
Причинно-следственные связи	45
Вектор ожиданий	46
Идентификация	49
Результат пути героя	53
Убедительное/заслуженное поражение	54
Частичное/компенсированное поражение	56
Поражение как цена за победу	57
Драматическая ирония	59
Открытый финал	60
Изменения	62
Готовность к изменениям	63
Временной отрезок пути изменений	66
Реакция на изменения	67
Неизменные характеры	68
Глава 3	74
Смысл и форма	76
Неожиданные повороты	81
План	82
Не «что», а «как»	83
Ни одно из двух или «да, но»	83
Резкий скачок	86
Ложная версия	87
Провал как элемент неожиданности	88
Объясним потом	90
Ненадежный рассказчик	92
Допущения внутри допущений	97
Ослабление вектора ожиданий	99
Предпосылка	99
Уход от предпосылки	105
Раскрытие	107
Причина и следствие	108
План	111
Цель и оппонент	111
Дополнительный виток	116
Грубое вторжение	120

Сочетание жанров	123
Глава 4	125
Многopersонажность	128
Глава 5	131
Глава 6	136
Внешний и внутренний конфликт	140
Глава 7	144
Глава 8	155
Исключительность, ставки, модель сюжета, вектор ожиданий, результат пути героя	158
Изменения	163
Персонажи и идентификация	167
Точка зрения	171
Случайность, дополнительный виток	174
Сложные жанровые сочетания	178
Глава 9	180
Глава 10	184
«Гражданин Кейн»	185
«Интерстеллар»	186
«Криминальное чтиво»	188
«Фотоувеличение»	190
«Москва слезам не верит»	191
«Индиана Джонс и последний крестовый поход»	193
«Измены»	195
«Мир Дикого Запада»	197
Вместо послесловия. Экскурс в историю кино	200

Александр Талал
Миф и жизнь в кино: Смыслы и
инструменты драматургического языка

АЛЕКСАНДР ТАЛАЛ

МИФ И ЖИЗНЬ В КИНО

СМЫСЛЫ
И ИНСТРУМЕНТЫ
ДРАМАТУРГИЧЕСКОГО
ЯЗЫКА

MOSCOW FILM SCHOOL
-5 YEARS ANNIVERSARY-



Издательство благодарит Московскую школу кино за помощь в подготовке издания

Редактор *Юлия Быстрова*

Руководитель проекта *А. Шувалова*

Корректоры *Е. Кочугова, О. Улантимова*

Компьютерная верстка *М. Потапкин*

Дизайн обложки *Ю. Буга*

Иллюстрация на обложке *Shutterstock.com*

© Талал А., 2018

© ООО «Альпина нон-фикшн», 2018

Все права защищены. Произведение предназначено исключительно для частного использования. Никакая часть электронного экземпляра данной книги не может быть воспроизведена в какой бы то ни было форме и какими бы то ни было средствами, включая размещение в сети Интернет и в корпоративных сетях, для публичного или коллективного использования без письменного разрешения владельца авторских прав. За нарушение авторских прав законодательством предусмотрена выплата компенсации правообладателя в размере до 5 млн. рублей (ст. 49 ЗОАП), а также уголовная ответственность в виде лишения свободы на срок до 6 лет (ст. 146 УК РФ).

* * *

Предисловие

Фотография – это правда. А кино – это правда 24 кадра в секунду.
Жан-Люк Годар

Камера постоянно лжет – лжет 24 раза в секунду.
Брайан Де Пальма

В Беркли у меня был преподаватель актерского мастерства Крис Хэролд. Когда он ставил спектакли на большой сцене университета, то на репетициях говорил: «Если персонаж коварный, то он **КОВАРНЫЙ** (тут он изображал гипертрофированное коварство, почти карикатурно выраженное языком тела и мимикой. – *Авт.*), если он заискивающий, то **ЗАИСКИВАЮЩИЙ** (заискивал всем своим естеством. – *Авт.*), если завистливый – то **ЗАВИСТЛИВЫЙ**...» Во время работы над сценами он подгонял актеров: «Еще. Еще. Больше. Еще больше!» Актер доводил образ до абсурда, и тогда Крис говорил ему: «А теперь найди в этом правду». Так повторялось много раз. Находя «правду», актер терял в масштабе, и тогда снова слышал от Криса: «Больше!»

Я не ставлю цель рассказать о базовой теории драматургии. Для этого существуют замечательные работы Роберта Макки «История на миллион»¹ и Александра Митты «Кино между адом и раем»².

Моя книга не объяснит, как работает трехактная структура. Для этого есть прекрасные тексты Кристофера Воглера «Путешествие писателя. Мифологические структуры в литературе и кино»³ и Блейка Снайдера «Спасите котика!»⁴. Многие находят полезной также работу Сида Филда «Киносценарий. Основы написания»⁵. Я опираюсь здесь на этот материал.

Существует и подход к структуре фильма, отвергающий актовую структуру; например, он описан в превосходном тексте Джона Труби «Анатомия истории»⁶, а также изучается на его семинарах по жанровой теории. В книге пойдет речь не об этом – но я опираюсь здесь и на этот материал.

Предмет книги – давно волнующая меня *теория о сочетании в произведении мифических и жизненных элементов* для создания правильного баланса. Правильного для конкретного зрителя, разумеется.

Зачем это нужно? Неужели мало написано книг о сценарном мастерстве? Вроде бы предостаточно, и каждая из них может что-то дать – в зависимости от того, сколько читатель способен взять.

Дело в том, что в пространстве кинематографического дискурса ведутся непрекращающиеся бесплодные дебаты на тему «Правда или неправда?», «Как в жизни или глянцевая "голливудская" жвачка?». Почему-то большую часть этого дискурса занимают такие абсурдные по отношению к творчеству комментарии, как «Искусственно!» или «Настоящее!», или такие субъективно-вкусовые определения, как «Не верится», «Надуманно», «Не жизненно». Извест-

¹ Макки Р. История на миллион долларов. Мастер-класс для сценаристов, писателей и не только. – М.: Альпина нон-фикшн, 2017. – *Прим. ред.*

² Митта А. Кино между адом и раем: кино по Эйзенштейну, Чехову, Шекспиру, Курасаве, Феллини, Хичкоку, Тарковскому... – М.: АСТ, 2012. – *Прим. ред.*

³ Воглер К. Путешествие писателя. Мифологические структуры в литературе и кино. – М.: Альпина нон-фикшн, 2017. – *Прим. ред.*

⁴ Снайдер Б. Спасите котика! – М.: МНФ, 2014. – *Прим. ред.*

⁵ Филд С. Киносценарий. Основы написания. – М.: Эксмо, 2016. – *Прим. ред.*

⁶ Труби Дж. Анатомия истории. 22 шага к созданию успешного сценария. – М.: Альпина нон-фикшн, 2017. – *Прим. ред.*

ный кинокритик Антон Долин с иронией и умилением относится к зрителям, обсуждающим персонажей фильма так, как будто они живые люди, и, хотя задача кино – показать живых людей, испытывающих реальные эмоции и решающих реальные задачи, в такие моменты я его понимаю.

В 2004 г. в передаче на одном из центральных телеканалов приглашенные гости всерьез обсуждали важнейший вопрос: «Ночной дозор» – это *наше кино или нет?*

Фильмы с хеппи-эндом автоматически попадают в категорию произведений, созданных всемирным заговором капиталистов для зомбирования публики. «Не верю, не может эта история закончиться хорошо!» – аргумент, говорящий не меньше о том, кто его высказывает, чем о произведении.

Подобные дискуссии бессмысленны. Они неизбежно сводятся к выяснению «художественной правды», а это территория, где объективность невозможна. Даже два часа записи на камеру наблюдения на городском перекрестке – не «кино про жизнь», потому что камера установлена в определенной точке и направлена в определенную сторону, оператор включил и выключил ее в определенное время. Но даже это уже очень скучный фильм. Кино – *всегда* стилизованная реальность, условное пространство, манипуляция. Хеппи-энд – манипуляция широкой аудиторией. Концовка беспросветная и трагическая – манипуляция артхаусным зрителем. Кино, изо всех сил старающееся походить на жизнь, – манипуляция зрителем, который ждет от фильма «правды». Смиритесь. Брайан Хелгеленд любит говорить: «У каждого человека – свой любимый фильм, и это прекрасно». Брюзжать интереснее, я знаю. Принимать иначе сложнее. Как сказал Валерий Тодоровский в беседе на «Дожде» в 2011 г., «если бы в свое время в советских кинотеатрах показывали "Звездные войны", еще неизвестно, какое кино бы мы сейчас любили».

Я предлагаю разобраться, какие элементы в художественных произведениях относятся к вымыслу и художественным условностям, а о каких мы говорим: «это правда жизни», «это про жизнь». Думаю, тогда и зрительское обсуждение, и дискуссии профессионалов, создающих кино, могут вестись на другом уровне.

Представьте себе снятый в российских реалиях фильм на тему «Как человек с ограниченными возможностями справляется со своим положением в обществе?». Что представляется? Суровый, страшный дом инвалидов или умалишенных с облупленными стенами и грязными туалетами, где персонал, состоящий исключительно из садистов, обворовывает пациентов и жестоко издевается над ними, – а заканчивается все еще хуже. Вот что мы называем искусством.

В Голливуде тоже сняли фильм на эту тему. Он называется «Форрест Гамп». Все еще считаете, что предпочтительна «правда жизни»? Вся ли это правда? Способна ли эта «правда» сделать зрителя лучше?

Я убежден, что только индустрия, умеющая делать добротные, популярные боевики со Шварценеггером и комедии с Сетом Рогеном, делать их с любовью и воспринимать их всерьез, может создавать фильмы уровня «Форреста Гампа», «Побега из Шоушенка», «Дня сурка» и «Криминального чтива». В понятие «индустрия» я включаю и зрительскую аудиторию.

По другую сторону фестивального артхауса в России живет некоторое количество кинокартин, сделанных «как бы» по жанровым канонам, которые не воодушевляют никого из киноманов и, чаще всего, даже обычных зрителей. Приведу ярчайший, пожалуй, пример – кошмарный фильм «Бригада: Наследник». Для меня очевидно: проблема не в том, что его создателям чужды Тарковский и Бергман или даже Тарантино с Кознами. Проблема в том, что им чужд жанр боевика – тот самый, в котором они снимают кино, – по крайней мере в его наиболее интересных проявлениях. Даже когда мы беремся за жанровое кино, мы не хотим изучать мифическое глубоко – потому что парадоксальным образом, как и ценители «высокого» искусства, не считаем, что делать это стоит.

Студенты первого курса на моем факультете (сценарный факультет Московской школы кино) поначалу в ответ на вопрос «Какие жанровые формы присутствуют в фильме "Долгий поцелуй на ночь"?» могут заявить: «Фэнтези». – «Почему?» – «Ну, потому что это же все не всерьез». Потом это у них проходит. Зато однажды режиссер, для которого я писал сценарий с референсом «Индиана Джонс», сказал: «Вообще я "Индиану" не помню, давно смотрел и не очень люблю». Так, может, пора начать разбираться?

Дело в том, что любой зритель ищет приемлемую для себя пропорцию «мифического» и «жизненного» в кинофильме. Для оптимального успеха у той аудитории, на которую рассчитывают создатели, необходимо придумать такую историю, которая в определенный исторический период найдет у нее отклик. Когда мы говорим о «новом», «свежем» в кино, как правило, речь идет именно об этой заново изобретенной «волшебной комбинации». Естественно, точно просчитать ее «формулу» невозможно. Хитрость в том, чтобы уметь разложить нарратив на компоненты и посмотреть, какие из этих составных частей в видении автора могут быть очищены от ржавчины, смазаны, выброшены, заменены или перемещены в другой отсек механизма.

В книге затрагиваются следующие произведения:

Полнометражные кино- и анимационные фильмы

- «007: Координаты "Скайфолл"» (Skyfall, 2012)
- «...А зори здесь тихие» (1972)
- «Аватар» (Avatar, 2009)
- «Август» (August: Osage County, 2013)
- «Амели» (Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain, 2001)
- «Армагеддон» (Armageddon, 1998)
- «Афоня» (1975)
- «Бартон Финк» (Barton Fink, 1991)
- «Беги, Лола, беги» (Lola rennt, 1998)
- «Беглец» (The Fugitive, 1993)
- «Бегущий по лезвию» (Blade Runner, 1982)
- «Безумный Макс» (Mad Max, 1979)
- «Безымянная звезда» (1978)
- «Бёрдмэн» (Birdman, 2014)
- «Берегись автомобиля» (1966)
- «Беспечный ездок» (Easy Rider, 1969)
- «Бесславные ублюдки» (Inglourious Basterds, 2009)
- «Бойцовский клуб» (Fight Club, 1999)
- «Большая рыба» (Big Fish, 2003)
- «Большой» (Big, 1988)
- «Большой Лебовски» (The Big Lebowski, 1998)
- «Бонни и Клайд» (Bonnie and Clyde, 1967)
- «Бразилия» (Brazil, 1985)
- «Брачные игры земных обитателей» (The Mating Habits of the Earthbound Human, 1999)
- «Бриолин» (Grease, 1978)
- «Бутч Кэссиди и Сандэнс Кид» (Butch Cassidy and the Sundance Kid, 1969)
- «В джазе только девушки» (Some Like It Hot, 1959)
- «В прошлом году в Мариенбаде» (L'année dernière à Marienbad, 1961)
- «Во власти луны» (Moonstruck, 1987)
- «Вавилон» (Babel, 2006)
- «Вверх» (Up, 2009)
- «Ведьма из Блэр» (The Blair Witch Project, 1999)
- «Великая красота» (La grande bellezza, 2013)
- «Веревка» (Rope, 1948)
- «Весна, лето, осень, зима... и снова весна» (Pom yõrüm kaül kyõul kũrigo pom, 2003)
- «Вздымающийся ад» (The Towering Inferno, 1974)
- «Виктория» (Victoria, 2015)
- «Властелин колец» (серия The Lord of the Rings)
- «Воин» (Warrior, 2011)
- «Война миров» (War of the Worlds, 2005)
- «Волк» (Wolf, 1994)
- «Волк с Уолл-стрит» (The Wolf of Wall Street, 2013)
- «Возвращение домой» (Coming Home, 1978)
- «Враг общества» (The Public Enemy, 1931)
- «Вундеркинды» (Wonder Boys, 2000)
- «Выживший» (The Revenant, 2015)

«Гарри Поттер» (серия Harry Potter)
«Географ глобус пропил» (2013)
«Гравитация» (Gravity, 2013)
«Гражданин Кейн» (Citizen Kane, 1941)
«Да здравствует Цезарь!» (Hail, Caesar! 2016)
«Два дня, одна ночь» (Deux jours, une nuit, 2014)
«Двойная страховка» (Double Indemnity, 1944)
«День сурка» (Groundhog Day, 1993)
«Детсадовский полицейский» (Kindergarten Cop, 1990)
«Дикий, дикий Вест» (Wild Wild West, 1999)
«Дж. Эдгар» (J. Edgar, 2011)
«Джерри Магуайер» (Jerry Maguire, 1996)
«Джоси Уэйлс – человек вне закона» (The Outlaw Josey Wales, 1976)
«Джунгли» (2012)
«Джуниор» (Junior, 1994)
«Долгий поцелуй на ночь» (The Long Kiss Goodnight, 1996)
«Дорога» (The Road, 2009)
«Дорога перемен» (Revolutionary Road, 2011)
«Дурак» (2014)
«Дуэлянт» (2016)
«Дьявол носит Prada» (The Devil Wears Prada, 2006)
«Жар тела» (Body Heat, 1981)
«Железный человек – 3» (Iron Man 3, 2013)
«Жертвоприношение» (1986)
«Жестокая игра» (The Crying Game, 1992)
«Запах женщины» (Scent of a Woman, 1992)
«Звездные войны» (серия Star Wars)
«Звездный путь: Кинофильм» (Star Trek: The Motion Picture, 1979)
«Здравствуй, я ваша тетя!» (1975)
«Земляничная поляна» (Smultronstället, 1957)
«Игрушка» (Le Jouet, 1976)
«Игры разума» (A Beautiful Mind, 2001)
«Индиана Джонс и последний крестовый поход» (Indiana Jones and the Last Crusade, 1989)
«Инопланетянин» (E. T. The Extra-Terrestrial, 1982)
«Интервью с вампиром» (Interview with the Vampire: The Vampire Chronicles, 1994)
«Интерстеллар» (Interstellar, 2014)
«Ирония судьбы, или С легким паром!» (1975)
«Искупление» (Atonement, 2007)
«История игрушек» (Toy Story, 1995)
«История любви» (Love Story, 1970)
«Исчезнувшая» (Gone Girl, 2014)
«Кабинет доктора Калигари» (Das Cabinet des Dr. Caligari, 1920)
«Казино» (Casino, 1995)
«Как приручить дракона» (How to Train Your Dragon, 2010)
«Карты, деньги, два ствола» (Lock, Stock and Two Smoking Barrels, 1998)
«Касабланка» (Casablanca, 1942)
«Кинг-Конг» (King Kong, 2005)
«Китайский квартал» (Chinatown, 1974)
«Класс коррекции» (2014)

- «Ковбои против пришельцев» (Cowboys & Aliens, 2011)
- «Когда Гарри встретил Салли» (When Harry Met Sally, 1989)
- «Комната» (Room, 2015)
- «Корабль дураков» (Ship of Fools, 1965)
- «Короткий монтаж» (Short Cuts, 1993)
- «Кошмар на улице Вязов» (серия A Nightmare on Elm Street)
- «Крамер против Крамера» (Kramer vs. Kramer, 1979)
- «Красота по-американски» (American Beauty, 1999)
- «Красотка» (Pretty Woman, 1990)
- «Крепкий орешек» (Die Hard, 1988)
- «Крестный отец» (Godfather, 1972)
- «Крест-накрест» (Criss Cross, 1949)
- «Криминальное чтиво» (Pulp Fiction, 1994)
- «Кристина» (Christine, 1983)
- «Кунг-фу панда – 3» (Kung Fu Panda 3, 2016)
- «Левиафан» (2014)
- «Лего. Фильм» (The Lego Movie, 2014)
- «Леди в озере» (Lady in the Lake, 1946)
- «Логан» (Logan, 2017)
- «Лолита» (Lolita, 1962)
- «Лучше не бывает» (As Good as It Gets, 1997)
- «Любовник» (2002)
- «Любой ценой» (Hell or High Water, 2016)
- «Люди в черном» (Men in Black, 1997)
- «Магнолия» (Magnolia, 1999)
- «Майор» (2013)
- «Маленькая мисс Солнечность» (Little Miss Sunshine, 2006)
- «Маленький большой человек» (Little Big Man, 1970)
- «Марти» (Marty, 1955)
- «Маршрут построен» (2016)
- «Матрица» (The Matrix, 1999)
- «Матч-пойнт» (Match Point, 2005)
- «Миллионер из трущоб» (Slumdog Millionaire, 2008)
- «Миссис Даутфайр» (Mrs. Doubtfire, 1993)
- «Миссия невыполнима» (серия Mission: Impossible)
- «Мистер и миссис Смит» (Mr. & Mrs. Smith, 2005)
- «Москва слезам не верит» (1979)
- «На берегу» (On the Beach, 1959)
- «На игле» (Trainspotting, 1996), «На игле – 2» (T2: Trainspotting, 2017)
- «На север через северо-запад» (North by Northwest, 1959)
- «Назад в будущее» (Back to the Future, 1985), «Назад в будущее – 3» (Back to the Future Part III, 1990)
- «Настоящая любовь» (True Romance, 1993)
- «Начало» (Inception, 2010)
- «Необратимость» (Irréversible, 2002)
- «Непрощенный» (Unforgiven, 1992)
- «Нет» (No, 2012)
- «Новейший завет» (Le tout nouveau testament, 2015)
- «Ночи Кабирии» (Le Notti di Cabiria, 1957)

«Ночной дозор» (2004), «Дневной дозор» (2006)
«Объезд» (Detour, 1945)
«Обыкновенные люди» (Ordinary People, 1980)
«Огни большого города» (City Lights, 1931)
«Одержимость» (Whiplash, 2014)
«Одиннадцать друзей Оушена» (Ocean's Eleven, 2001), «Двенадцать друзей Оушена» (Ocean's Twelve, 2004), «Тринадцать друзей Оушена» (Ocean's Thirteen, 2007)
«Она» (Elle, 2016)
«Оно следует за тобой» (It Follows, 2014)
«Осенний марафон» (1979)
«Основной инстинкт» (Basic Instinct, 1992)
«Особое мнение» (Minority Report, 2002)
«Остров проклятых» (Shutter Island, 2009)
«Отпуск в сентябре» (1979)
«Охотники за привидениями» (Ghostbusters, 1984)
«Парк юрского периода» (Jurassic Park, 1993)
«Патерсон» (Paterson, 2016)
«Перекресток Миллера» (Miller's Crossing, 1990)
«Пираты Карибского моря» (серия Pirates of the Caribbean)
«Пленницы» (Prisoners, 2013)
«Побег из Шоушенка» (The Shawshank Redemption, 1994)
«Погребенный заживо» (Buried, 2010)
«Подозрительные лица» (The Usual Suspects, 1995)
«Познание плоти» (Carnal Knowledge, 1971)
«Поймай меня, если сможешь» (Catch Me If You Can, 2002)
«Поле чудес» (Field of Dreams, 1989)
«Полет над гнездом кукушки» (One Flew Over the Cuckoo's Nest, 1975)
«Полеты во сне и наяву» (1982)
«Полицейский из Беверли-Хиллз» (Beverly Hills Cop, 1984)
«Помни» (Memento, 2000)
«Последнее соблазнение» (The Last Seduction, 1994)
«Потерянный уик-энд» (The Lost Weekend, 1945)
«Похитители велосипедов» (Ladri di biciclette, 1948)
«Преданный садовник» (The Constant Gardener, 2005)
«Привидение» (Ghost, 1990)
«Приключение» (L'Avventura, 1960)
«Приключение "Посейдона"» (The Poseidon Adventure, 1972)
«Притяжение» (2017)
«Просто кровь» (Blood Simple, 1983)
«Профессия: репортер» (Professione: Reporter, 1975)
«Психо» (Psycho, 1960)
«Птичка на проводе» (Bird on a Wire, 1990)
«Рай» (2016)
«Район № 9» (District 9, 2009)
«Расёмон» (Rashōmon, 1950)
«Ребенок Розмари» (Rosemary's Baby, 1968)
«Резня» (Carnage, 2011)
«Рио-Браво» (Rio Bravo, 1959)
«Рим – открытый город» (Roma, città aperta, 1945)

- «Ровно в полдень» (High Noon, 1952)
- «Рокки» (Rocky, 1976)
- «Рэмбо: первая кровь» (First Blood, 1982)
- «Сабрина» (Sabrine, 1954)
- «Свидетель» (Witness, 1985)
- «Свой среди чужих, чужой среди своих» (1974)
- «Семь» (Seven, 1995)
- «Сердце Ангела» (Angel Heart, 1987)
- «Скажи что-нибудь» (Say Anything, 1989)
- «Славные парни» (Goodfellas, 1990)
- «Служебный роман» (1977)
- «Солярис» (1972)
- «Социальная сеть» (The Social Network, 2010)
- «Список Шиндлера» (Schindler's List, 1993)
- «Сталкер» (1979)
- «Старикам тут не место» (No Country for Old Men, 2007)
- «Стив Джобс» (Steve Jobs, 2015)
- «Стиляги» (2008)
- «Столкновение» (Crash, 2004)
- «Столкновение с бездной» (Deep Impact, 1998)
- «Стражи Галактики» (Guardians of the Galaxy, 2014)
- «Стрелочник» (De wisselwachter, 1986)
- «Стыд» (Shame, 2011)
- «Сука любовь» (Amores perros, 2000)
- «Схватка» (Heat, 1995)
- «Танцы с волками» (Dances with Wolves, 1990)
- «Телохранитель» (The Bodyguard, 1992)
- «Тельма и Луиза» (Thelma & Louise, 1991)
- «Темный рыцарь» (The Dark Knight, 2008)
- «Тепло наших тел» (Warm Bodies, 2013)
- «Терминатор» (The Terminator, 1984), «Терминатор – 2: Судный день» (Terminator 2: Judgement Day, 1991)
- «Титаник» (Titanic, 1997)
- «Тихоокеанский рубеж» (Pacific Rim, 2013)
- «Тони Эрдманн» (Toni Erdmann, 2016)
- «Тор» (Thor, 2011)
- «Транс» (Trance, 2013)
- «Траффик» (Traffic, 2000)
- «Три могилы» (The Three Burials of Melquiades Estrada, 2005)
- «Трое мужчин и младенец» (Three Men and a Baby, 1987)
- «Тряпичный союз» (2015)
- «Тутси» (Tootsie, 1982)
- «Улица греха» (Scarlet Street, 1945)
- «Умница Уилл Хантинг» (Good Will Hunting, 1997)
- «Успеть до полуночи» (Midnight Run, 1988)
- «Фарго» (Fargo, 1996)
- «Филадельфия» (Philadelphia, 1993)
- «Форрест Гамп» (Forrest Gump, 1994)
- «Фотоувеличение» (Blowup, 1966)

- «Французский связной» (The French Connection, 1971)
- «Хардкор» (Hardcore Henry, 2015)
- «Хладнокровный Люк» (Cool Hand Luke, 1967)
- «Хоббит» (серия The Hobbit)
- «Хороший, плохой, злой» (Il buono, il brutto, il cattivo, 1966)
- «Храброе сердце» (Braveheart, 1995)
- «Хранители» (Watchmen, 2009)
- «Чародеи» (1982)
- «Человек дождя» (Rain Man, 1988)
- «Человек, которого не было» (The Man Who Wasn't There, 2001)
- «Человек с золотой рукой» (The Man with the Golden Arm, 1955)
- «Черная молния» (2009)
- «Черная полоса» (Dark Passage, 1947)
- «Четыре свадьбы и одни похороны» (Four Weddings and a Funeral, 1993)
- «Чужой» (серия Alien)
- «Шестое чувство» (The Sixth Sense, 1999)
- «Шоу Трумана» (The Truman Show, 1998)
- «Шпион, выйди вон» (Tinker Tailor Soldier Spy, 2011)
- «Эдвард Руки-ножницы» (Edward Scissorhands, 1990)
- «Юрьев день» (2008)
- «Я, Эрл и умирающая девушка» (Me and Earl and the Dying Girl, 2015)

Телевизионные сериалы

«С. S. I.: Место преступления» (CSI: Crime Scene Investigation)
«24 часа» (24)
«Американская история ужасов» (American Horror Story)
«Американская семейка» (Modern Family)
«Американцы» (The Americans)
«Безумцы» (Mad Men)
«Бесстыдники» (Shameless)
«Блудливая Калифорния» (Californication)
«Большая любовь» (Big Love)
«Босс» (Boss)
«Босх» (Bosch)
«Во все тяжкие» (Breaking Bad)
«Герои» (Heroes)
«Главный госпиталь» (General Hospital)
«Дедвуд» (Deadwood)
«Декстер» (Dexter)
«Детектив Монк» (Monk)
«Детективное агентство "Лунный свет"» (Moonlighting)
«Джессика Джонс» (Jessica Jones)
«Доктор Хаус» (House, M. D.)
«Друзья» (Friends)
«За гранью» (Fringe)
«Западное крыло» (The West Wing)
«Звездный крейсер "Галактика"» (Battlestar Galactica)
«Игра престолов» (Game of Thrones)
«Измены»
«Как я встретил вашу маму» (How I Met Your Mother)
«Карточный домик» (House of Cards)
«Клан Сопрано» (The Sopranos)
«Клиент всегда мертв» (Six Feet Under)
«Коломбо» (Columbo)
«Одинокий голубь» (Lonesome Dove)
«Лучше звоните Солу» (Better Call Saul)
«Любовники» (The Affair)
«Менталист» (The Mentalist)
«Место встречи изменить нельзя»
«Миллиарды» (Billions)
«Мир Дикого Запада» (Westworld)
«Мистер Робот» (Mr. Robot)
«Направляющий свет» (Guiding Light)
«Настоящая кровь» (True Blood)
«Настоящий детектив» (True Detective)
«Новости» (The Newsroom)
«Оранжевый – хит сезона» (Orange is the New Black)
«Оставленные» (The Leftovers)
«Остаться в живых» (Lost)

«Отчаянные домохозяйки» (Desperate Housewives)
«Плохие» (Misfits)
«Прослушка» (The Wire)
«Родина» (Homeland)
«Родословная» (Bloodline)
«Рэй Донован» (Ray Donovan)
«Сайнфелд» (Seinfeld)
«Секретные материалы» (The X-Files)
«Скандал» (Scandal)
«Сорвиголова» (Daredevil)
«Спаси меня» (Rescue Me)
«Студия 30» (30 Rock)
«Сумерки» (Twilight)
«Сыны анархии» (Sons of Anarchy)
«Теория Большого взрыва» (The Big Bang Theory)
«Убийство» (The Killing)
«Убойный отдел» (Homicide: Life on the Street)
«Фарго» (Fargo)
«Ходячие мертвецы» (The Walking Dead)
«Хорошая жена» (The Good Wife)
«Шерлок» (Sherlock)

Глава 1

Полет фантазии

Искусство нам дано, чтобы не умереть от истины.
Фридрих Ницше

Фэнтези есть эскапизм, и в этом его слава. Разве не считаем мы долгом солдата бежать из плена врага?.. Если мы ценим волю сознания и духа, если мы – сторонники свободы, наш очевидный долг – сбежать и взять с собою всех, кого только сможем!
Джон Толкин

Начнем с простого. Самый очевидный признак мифического – сказочность сюжета, очевидная выдумка. Спекулятивные жанры – фэнтези, фантастика, сказка, истории о супергероях. Иные миры, чудеса, наука «будущего». «Не так, как в жизни».

Есть «сказочные» допущения и в более жизненных жанрах (Рэмбо уничтожает в одиночку танковые дивизии, Джек увидел Роуз на «Титанике» и влюбился с первого взгляда так, что их судьбы переплелись навеки). Такие сюжеты скорее относятся к категории «уникальных» ([об этом – следующий раздел главы](#)), но все же мы упомянем их здесь.

Плюс фантастического в кино: редкая возможность для зрителя прожить другие, удивительные жизни, оказаться в мирах и обстоятельствах, которые будоражат воображение, как ничто в повседневности. Какие здесь риски? Зритель может почувствовать слишком большую дистанцию между собой и историей-сказкой: это «совсем не про меня», не дает ответы на вопросы, волнующие *меня*.

Фантастические истории в первую очередь заземляются *темой*. Вот – то «жизненное», что делает фильм актуальным для зрителя в сегодняшних реалиях.

Для начала – что такое тема фильма? Внутри сюжета (который шире темы, но играет на нее каждой своей сценой) содержится ряд точек, в совокупности составляющих некое *моральное высказывание* относительно личности или общества, практически всегда имеющее ценностный фундамент.

Возьмем фильм «Аватар». Абсолютная сказка, далекая от зрителя даже с точки зрения пространства и времени, – далекая планета, далекое и вымышленное будущее. Но рассматриваемые темы: непростой ценностный выбор героя между собственным благополучием и судьбами других людей; политика как придаток экономики; внешняя политика, готовая принести в жертву целые народы ради собственной выгоды и слепая к их самобытности и праву на собственный образ жизни; выбор между долгом и справедливостью – понятны и небезразличны зрителю как в повседневной жизни, так и в сфере вечных ценностей. К сожалению, часть зрительской аудитории не способна относиться всерьез к таким темам, когда они поданы в увлекательной, сказочной упаковке и не препарируют действительность напрямую.

Или «Матрица». Стержень фильма, дающий развитие его теме, – это вера. Главная отправная точка: Нео не решается выбраться на строительные леса, чтобы спастись от агентов, – и оказывается схвачен, потому что *не верит* в собственные силы. Последний кадр фильма (завершение темы): Нео совершает нечто совершенно противоположное страху сорваться вниз – он взлетает, преодолевая силу притяжения.

Что происходит между?

1. Нео объясняют, что на него возложена главная надежда. Большая ответственность! Сможет ли человек, не верящий в себя, оправдать ожидания человечества? Нео тренируется, показывает неплохие результаты, но не выдающиеся.

2. Нео узнает, что он – не Избранный, но что Морфеус настолько верит в него, что ради него пожертвует своей жизнью. Теперь у Нео уже более определенная сфера ответственности: за близкого человека.

3. Пророчество сбывается, Морфеус в плену, от спасения Морфеуса зависит судьба всего Циона. И виноват в этом Нео! Главная поворотная точка сюжета: Нео попадает в ситуацию, когда он *вынужден* верить в свои силы, вынужден кинуться в бой и преодолеть свои ограничения. Когда выбора нет, чудеса необходимы.

Таким образом, высказывание «Матрицы»: возможности человека находятся в зависимости от того, во что он сам готов позволить себе поверить, а не от того, чего от него ожидают другие. Как говорит Пифия в фильме: «Быть избранным – это как быть влюбленным. Никто не может сказать тебе, что ты влюблен. Ты просто это знаешь». По сути, тема «Матрицы» – вечное и жизненное. Фантастическая фактура фильма – отчасти аллегория, которая, как увеличительное стекло, фокусирует наше внимание на самопознании и истинных мотивах человеческого поведения.

Вспомните монолог Морфеуса: «Матрица – это система, Нео. Эта система – наш враг. Но когда ты внутри, когда ты смотришь по сторонам, что ты видишь? Бизнесменов, учителей, адвокатов, плотников. Сознания людей, которых мы пытаемся спасти. Но до тех пор эти люди – все еще часть системы, а значит, наши враги. Ты должен понять: многие из них не готовы к отключению. А многие настолько инертны, настолько безнадежно зависимы от системы, что будут сражаться за ее безопасность».

Когда Морфеус произносит эту речь, зритель видит повседневный ландшафт делового центра мегаполиса; на словах «наши враги» показан суровый полицейский в темных очках и с каменным лицом – олицетворение нашего страха перед бездушностью системы. Зритель задумывается об изъянах общества, в котором он живет. В нем ликует бунтарь.

В супергеройском кино (квинтэссенции мифологического на экране) тема связана с такими вопросами, как ответственность за свою исключительность и силу («Человек-паук»); проблемы управляемости этой силы («Халк»); цена этой силы («Железный человек»); спорность ценностей, за которые сражается обладатель силы, а также устройства самого общества («Темный рыцарь»). Часто уделяется внимание конфликту человеческого и мифического в самом герое («Любит ли она меня-человека или меня-супергероя?» в «Бэтмен навсегда»; «Железный человек – всего лишь костюм или я не смогу выйти из положения без него?» в «Железный человек – 3»). Все это – в той или иной форме – абсолютно понятные любому человеку вопросы, сформулированные в коллективном бессознательном. Например, конфликт между тем, «как видят меня другие», и тем, «как вижу себя я сам». На мой взгляд, комиксы – это античные мифы в XX в.

Кинокритики часто ищут заимствование мифических и сказочных сюжетов в фильмах. «Начало» рассматривается как путешествие по лабиринту Минотавра. «Красотка» – как вариант «Золушки». «Титаник» – как переосмысление «Ромео и Джульетты», в свою очередь заимствованных Шекспиром из античных историй о Пираме и Фисбе, Габрокоме и Антии и пр.

Использовать миф в качестве основы – выигрышная стратегия создателя картины. Не потому, что пресыщенный и искушенный зритель эпохи постмодерна распознает притчу об Иове в «Левиафане» или путь Христа в «Хладнокровном Люке» и порадует своей находке. Дело в том, что заимствование конкретных мифических и сказочных сюжетов – не стратегия сама по себе, а частный случай. Кино вообще *мыслит преимущественно мифически*. Разговаривает на языке *значимых*, то есть проверенных временем символов и концепций; сюжетов, вызывающих наиболее сильный резонанс «на клеточном уровне». Это сюжеты, как будто знакомые зрителю, – но не в смысле буквального повторения – «такое я уже смотрел». А в смысле подлинности вызываемых эмоций – праведного гнева от ситуации, в которую попал герой Хар-

рисона Форда в фильме «Беглец», или готового выплеснуться в любую минуту и ждущего своего часа восторга, когда Нео из «Матрицы» начинает побеждать. Это сюжеты, на которые мы «знаем», как реагировать, и реагируем остро. Сюжеты, волнующие и будоражащие нас. Узнает ли зритель в них конкретного Геракла, или конкретную Красную Шапочку, или фигуру Христа – вопрос не первой важности. Но если зритель ощущает непосильное бремя ответственности героя «Хладнокровного Люка» за судьбы остальных заключенных, этот его «крест», то задача выполнена.

Король Артур достает из камня меч – очень точный и заряженный символ своего времени, актуальный и сегодня. Он мог бы, конечно, доставать из камня штопор или расческу, но, согласитесь, ощущения не те. Рапунцель спускает из окна для любимого свои волосы, символ женской красоты, а не, скажем, занавеску или меч. Зачем принцу в данном случае меч, даже если это мощный символ из другой истории? У него есть меч. Ему нужны ее красивые длинные волосы.

Отсюда вопрос: когда Паоло Соррентино снимает фильм «Великая красота» о писателе в затяжном кризисе – многих ли зрителей трогает такая история? Разумеется, только тех, кому понятна проблематика фильма, кто подобное прожил, кому она небезразлична настолько, чтобы не утомиться в течение двух с половиной часов неспешного, созерцательного наблюдения за героем в виньеточном, изобилующем деталями киноповествовании. Таких людей немного. Хорошо это или плохо – неважно. Можно и нужно создавать фильмы, проблематика и эстетика которых задевают сердечные струны лишь прослойки избранных, но не стоит сокрушаться о том, что таких фильмов слишком мало и что невозможно заставить весь мир смотреть их. Как заставить обычного подростка, например, проникнуться духом «Земляничной поляны»? Он понятия не имеет, что такое страх смерти на закате жизни. Это не его проблематика.

Но, хотим мы этого или нет, люди всегда тянулись и тянутся к богам и героям – и одновременно стремятся сбросить их с пьедестала. Мифическое не оставляет нас равнодушными. Как мы относимся к гениям? Мы обожествляем их. Мы приписываем им прямую связь с высшими силами, отказываем им в человечности, отвергаем личные заслуги в их достижениях. Страшно поверить, что на то, что они делают, способен обычный смертный. Однако мы любим упиваться земными чертами гениев – порочные похождения Генри Миллера и Буковски, заносчивость и высокомерие Набокова. Романтизируем алкоголизм Хемингуэя, драчливость Есенина, дуэли Пушкина. Греки в своих мифах наделили богов страшнейшими человеческими пороками, за которые отчасти и любили их: если Зевсу не чужды ревность и мстительность, если и он не чурался повесничанья, что уж спрашивать с человека?

Но если мы не до конца понимаем творца или ученого, мы спешим обесценить его. История научного прогресса сплошь и рядом состоит из осмеянных (в лучшем случае) ученых мужей, правота которых была признана посмертно. Конечно, есть достаточно ученых, чьи теории оказались нелепыми, но не нам над этим потешаться. Мы во все времена не отличали первых от вторых, а потому клеймили и тех и других без разбора и продолжаем делать это по сей день.

Роман Германа Мелвилла «Моби Дик» был признан великим лишь после смерти его автора. Прижизненный успех Эдгара По, Джейн Остин, Филипа Дика (чей роман «Убик» вошел в сотню лучших англоязычных романов века по мнению журнала *Time* и который умер за несколько месяцев до премьеры фильма «Бегущий по лезвию»⁷ – первого из полутора десятков экранизированных впоследствии произведений Дика) был весьма скромным. Джон Кеннеди Тул, не сумев в течение шести лет опубликовать сатирический роман «Сговор остолопов», в

⁷ Экранизация романа 1981 г. «Мечтают ли андроиды об электроовцах?» (1968). – Прим. ред.

депрессии покончил жизнь самоубийством, а спустя еще 12 лет книга, все же изданная благодаря матери писателя, получила Пулитцеровскую премию.

К чему это я? Мы признаем достойным произведение искусства только после того, как находится какой-нибудь литературовед Брэдли, который публикует эссе о какой-нибудь Джейн Остин, покойной уже сто лет. Мы признали Хичкока, потому что его признали «бесспорные» Годар и Трюффо, но пройдет еще лет 30, прежде чем мы начнем так же относиться к Спилбергу. Чтобы любить мифическое, необходимо в нем разбираться. Это же касается реального.

* * *

Мы издавна задаемся вопросом: что же такое настоящее искусство? Как определить гения? Вот как высказался об этом литературовед Виктор Шкловский в статье «Искусство как прием» в 1916 г.: «И вот для того, чтобы вернуть ощущение жизни, почувствовать вещи, для того, чтобы делать камень каменным, существует то, что называется искусством. Целью искусства является дать ощущение вещи как видение, а не как узнавание; приемом искусства является прием "остранения" вещей и прием затрудненной формы, увеличивающий трудность и долготу восприятия, так как восприимчивый процесс в искусстве самоцелен и должен быть продлен; *искусство есть способ пережить делание вещи, а сделанное в искусстве не важно*».

И дальше: «Прием остранения у Л. Толстого состоит в том, что он не называет вещь ее именем, а описывает ее как в первый раз виденную, а случай – как в первый раз происшедший...»

Шкловский обильно заимствует примеры у Толстого, и один из наиболее ярких из них – повесть «Холстомер», рассказанная от лица лошади, что является оптимальной формой «остранения». Вот что говорит лошадь об институте собственности:

Многие из тех людей, которые меня, например, называли своей лошадыю, не ездили на мне, но ездили на мне совершенно другие. Кормили меня тоже не они, а совершенно другие. Делали мне добро опять-таки не те, которые называли меня своей лошадыю, а кучера, коновалы и вообще сторонние люди. Впоследствии, расширив круг своих наблюдений, я убедился, что не только относительно нас, лошадей, понятие мое не имеет никакого другого основания, кроме низкого и животного людского инстинкта, называемого ими чувством или правом собственности. Человек говорит: «дом мой», и никогда не живет в нем, а только заботится о постройке и поддержании дома. Купец говорит: «моя лавка», «моя лавка сукон», например, и не имеет одежды из лучшего сукна, которое есть в его лавке.

Есть люди, которые землю называют своею, а никогда не видали этой земли и никогда по ней не проходили. Есть люди, которые других людей называют своими, а никогда не видали этих людей; и все отношение их к этим людям состоит в том, что они делают им зло.

Есть люди, которые женщин называют своими женщинами, или женами; а женщины эти живут с другими мужчинами. И люди стремятся в жизни не к тому, чтобы делать то, что они считают хорошим, а к тому, чтобы называть как можно больше вещей своими.

Повествование от лица лошади позволяет нам посмотреть на привычные явления под новым углом, абстрагироваться от них, отстраниться и рассмотреть их. Каковы наши отношения с собственностью? Что она дает нам? Что есть принадлежность одного живого существа другому? Как мы отнесемся к тому, что лошадь одушевлена, наделена чувствами и чаяниями? Разумеется, в первую очередь приходит в голову крепостное право. Толстой затрагивает важ-

нейшую моральную и социальную проблему своего века – ни словом не обмолвившись напрямую об этой форме рабства в России.

И ведь огромное количество жанровых спекулятивных кинокартин использует именно эту технику. Она естественно заложена в них. Мифическое приключение в таких фильмах – практически всегда аллегория. Фил Коннорс застревает в «дне сурка» потому, что застрял в собственной жизни. Профессия Рика Декарда в «Бегущем по лезвию» – отыскивать беглых андроидов, и фильм поднимает вопрос его собственной человечности. Фильмы о героях, лишившихся памяти, всегда популярны потому, что такой персонаж задается глобальным и философским вопросом: кто я? Буквальная «ущербность» Форреста Гампа позволяет рассказать о ранимости и уязвимости каждого из нас.

Облекая вечные человеческие проблемы в аллегорическую форму сказочной условности, мы заново привлекаем внимание к ядру проблемы. На поверхности нам все давно уже известно и неинтересно. Мы разговариваем общими фразами, штампами, которые ничего не значат: власть развращает, насилие порождает насилие, человек человеку волк. «Властелин колец» с неожиданной стороны показывает нам, что такое «власть развращает» (буквальная, наглядная, непреодолимая сила кольца), и заставляет задуматься об этом. «Крестный отец» наглядно, через мифические обстоятельства борьбы мафиозных группировок, демонстрирует процесс порождения насилия насилием. Возможно, очень неплохо раскрывает поговорку «человек человеку волк» картина «Волк», в которой герой Джека Николсона буквально становится оборотнем.

На еще бóльшие допущения способны анимационные картины. Неспроста персонажи мультфильмов – часто животные, роботы, игрушки, машины и даже (!) персонифицированные эмоции в голове девочки-подростка, как в «Головоломке». Никакой другой формат не заставляет нас сделать такой серьезный шаг в сторону принятия мировоззрения индивидуумов, не похожих на нас, – и через их страдания, радости и мечты под новым углом задуматься о собственных.

После выхода на экраны «Гравитации» я видел в социальных сетях высказывания о том, что, мол, понятно, про что фильм, но зачем устраивать эпопею в космосе? Почему не рассказать просто драматическую историю мамы, потерявшей дочь и пытающейся справиться с горем, без взрывающихся спутников и орбитальных приключений? Если вы читаете эту книгу, надеюсь, что вам не нужно объяснять необходимость разнообразия – в частности, в кинематографе. Попытки «причесать» любое кино, кастрировать фантазию и перекрасить все жанры в драму – не что иное, как вкусовой фашизм.

Мне кажется, у «Гравитации» как минимум две выигрышные тактики. Во-первых, в захватывающей приключенческой упаковке можно донести серьезные темы до массового зрителя. Во-вторых, факт, что героиня бежит от своего горя в самый сложный период ее жизни не в соседний бар или даже другой город, не демонстрирует стандартное деструктивное поведение, а уходит настолько далеко от своей травмы, насколько это вообще физически возможно, – в космос! – как ничто другое подчеркивает ту бездну, которая открылась у нее в душе. По собственному желанию она оказывается там, где нет твердой почвы под ногами, где на каждом шагу подстерегает опасность и безразличная бескрайняя черная бездна вселенной смотрит в глаза и дышит смертью. Какой потрясающий способ показать внутреннее состояние героини!

В другом фантастическом фильме – в «Солярисе» Тарковского – тема и связанное с ней настроение преобладают над событийным рядом, и значимость этой темы делает для нас фильм еще более «жизненным», несмотря на жанр. (Вопрос: зачем нужно было помещать драму о человеке, который никак не может простить себе смерть девушки, в фантастические обстоятельства на другой планете, с оживающими мертвецами и космическими шаттлами?! Это была минутка сарказма.) Еще одно «жизненное» отличие от «Гравитации» заключается в том, что герои «Соляриса» так и не пришли к какой-то возможности преодоления проблематики

фильма, хотя осознали важные вещи. Об этом мы поговорим чуть позже, в разделе [«Результат пути героя»](#) главы 2.

Картина мифа тяготеет, по словам Джона Труби, к «крупным мазкам». Миф ищет вечные смыслы и фигуры в ткани бытия, уделяя меньше внимания достоверности деталей, тонкостям и нюансам. Его высказывания не столько о реальности, сколько о «над-реальности», как платоновские *идеи*. Им тесно в привязке к конкретной проблематике эпохи или общества; они не намерены жертвовать своей высшей правдой ради отображения «космоса как он есть» в «Гравитации» или в угоду кухонным толкам о том, что миллиардер вряд ли женился бы на проститутке («Красотка»).

Жизненное кино тяготеет к буквальному обсуждению насущных, социальных, политических проблем, без аллегорического пласта. И в этом, на мой взгляд, проигрывает мифическому. Оно, конечно, тоже выполняет важную функцию: делает проблему видимой, вскрывает нарыв, возбуждает пылкие дебаты, обостряет проблематику вопроса и раскалывает общество на лагеря, поскольку либо подтверждает, либо опровергает уже сложившиеся мнения. Но не воспитывает так, как воспитывает мифическое кино своей увлекательной аллегорией, разворачивая сюжеты вне времени, вызывая сопереживание к персонажам, которые выходят за рамки ослепляющих разум текущих (или даже исторических) событий, а не расковыривая болячки сиюминутных новостей. Не так давно были проведены исследования феномена книг о Гарри Поттере. Мало того, что серия побудила большой сегмент «поколения Миллениума» в принципе взяться за чтение (это поколение теперь наиболее читающее по сравнению с предыдущими). Вдобавок выяснилось, что поколение, выросшее на Гарри Поттере, более толерантно к инаковости, менее склонно к предубеждениям и предрассудкам, устойчиво себя чувствует на территории базовых моральных концепций добра и зла. Поэтому, прежде чем применить в очередной раз пренебрежительный, обесценивающий эпитет «сказка» к очередному фильму, задумайтесь: а может, при нынешнем кризисе морали нашему обществу нужно больше сказок, а не меньше?

Перевести частное в вечное и общечеловеческое, возвыситься над буквальным, представить проблему в контексте волнующего, увлекательного сюжета, в камуфляже сказочной условности и в масштабе, возводящем человека и событие в Символ, – вот возможности зрительского, жанрового кинематографа. Вот что способно воспитывать и менять.

Возьмем такой фильм, как «Рэмбо». Казалось бы, речь идет об очень конкретной эпохе, о последствиях очень конкретной войны, локальной исторической проблематике. Но мифические обстоятельства (невероятные масштабные баталии одного ветерана против армии мнимых союзников на домашнем фронте) поднимают его на другой уровень; фильм оказывается уже не о судьбе ветеранов постыдной Вьетнамской войны, а об уродливой изнанке *любой* войны испокон веков, о том, что бурлит в замутненных водах, когда патриотический крейсер торжественно протрубил мимо. Сравните с «Возвращением домой» (1978), замечательной драмой на ту же тему, которая так и остается в рамках своей эпохи (не стоит и обсуждать уровни известности фильмов: «Рэмбо» донес свой месседж до бóльшей аудитории). Но даже в «Возвращении домой» есть небольшой, достаточно приземленный, но все же мифический элемент в виде любовного треугольника.

Такая аллегоричность явлений может быть присуща и менее мифическим сюжетам. «Полет над гнездом кукушки», отражая между строк проблематику своего времени (разочарование в правящей власти, последствия Вьетнамской войны, скандал с Никсоном, смерти Мартина Лютера Кинга и Роберта Кеннеди, спад молодежного движения и контркультуры хиппи – десятилетие крушения иллюзий и в целом недоверия к авторитету правящей власти), ни словом не обмолвился об этих событиях. Вместо этого он представляет картину *общества как сумасшедшего дома*; микрокосмос социума как вялое противостояние подавленных невротиче-

ков с травмами и расстройствами и диктатуры педантичной, непоколебимой, авторитарной сестры Рэтчед, травмирующей и невротизирующей их еще больше, называя это лечением.

Уникальность

*Неверно судить о возможном по среднему.
Принцип статистики*

Если смотреть шире, к мифическому относится все, что уникально, встречается в жизни крайне редко, а то и никогда.

«Человек дождя» приобретает дополнительную жанровую привлекательность благодаря качествам главного героя Рэймонда – математическим суперспособностям и идеальной памяти. Давно вы в последний раз общались с аутистом? Вряд ли для вас это обычное повседневное дело.

Тот же эффект србатывает в «Играх разума». Нам рассказывают историю про гения.

В «Красотке» сталкиваются два героя из настолько разных социальных слоев, с такими разными бэкграундом и ценностями, что, несмотря на отсутствие откровенно сказочных элементов, мы смотрим фильм об уникальном событии и уникальных отношениях.

Шерлок Холмс – непревзойденный профессионал в своем деле, и британский сериал переосмысливает его так, чтобы еще больше подчеркнуть его гений, простой дедукцией нас уже не удивишь. Талант Шерлока в исполнении Бенедикта Камбербэтча граничит с ясновидением.

Любовь Джека и Роуз в «Титанике» так сильна и пылка, что им не помешают ни родные, ни самая громкая морская катастрофа века, ни даже смерть одного из них.

Брюс Уиллис в «Крепком орешке» после столкновения с террористами, в крови, со сломанными ребрами и сквозными ранениями, все же найдет в себе силы добить своих оппонентов.

Когда мы говорим: «Это жизненно! Это живое!» – конечно, каждый имеет в виду свое. Сама условная «жизненность» в целом важнее для зрителя с меньшим потенциалом восприятия художественных допущений в произведении. На английском языке этот термин звучит как *suspension of disbelief* – «отказ от неверия». Мы прекрасно понимаем, что наблюдаем за вымышленной историей, очевидно стилизованной с помощью определенных кадров, музыки, монтажа, исполненной для нас актерами за гонорар. И тем не менее переживаем происходящее на экране, сочувствуем, льем слезы, от души смеемся, умиляемся, радуемся победам героев над собой и оппонентами. Порог «отказа от неверия» тем выше, чем больше мифических элементов в произведении.

И все же чаще всего под «уникальностью» подразумеваются глубокие и небанальные наблюдения о жизни, специфические детали и характеристики ситуации или человека.

Уникальные наблюдения. *Специфические* характеристики. Чувствуете? Повеяло мифом.

Традиционно из двух «киношных» тактик – *узнавания* и *удивления* – узнавание приписывается жизненному кино, а удивление – мифологизированному, аттракционному, «голливудскому». Однако четкой демаркационной линии здесь нет.

Обычно, когда зритель хочет видеть на экране жизненную историю, он рассчитывает испытать «радость узнавания», идентифицировать происходящее определением «как в жизни». Однако жизненность как она есть неизбежно приводит к *штампам*, которые исключают радость удивления и новизны. То, что буквально и слишком хорошо знакомо нам из жизни – или чаще из ее отображения в кино, – вызывает разочарование. Именно это мы называем штампами.

Очередной бывший коп с травмой. Жизненно? Наверняка. Узнаваемо? Очень. Вызывает сопереживание и сопричастность? Зависит от обстоятельств, но в целом да. Удивляет? В целом нет, если только такой герой не изобретен *заново*, не наделен историей, качествами, обстоятельствами, которые цепляют своей новизной или «подсмотренными» деталями.

Очередная домохозяйка с трудной судьбой в отечественном сериале. Жизненно, узнаваемо, миллионам людей она скрашивает вечера. Чего они точно не получают? Удивления. Новизны. Альтернативного взгляда на роль и возможности женщины в обществе. Новых нейронных связей в мозгу.

Привлекательность фразы «основано на реальных событиях» для нас не в том, что события эти реальны (наша жизнь битком набита реальностью), а в том, что в неисчерпаемом потоке событий авторы разыскивали такую историю, которая способна поразить, увлечь и захватить зрителя. Незаурядную. В жизненном найдено мифическое. Вот чего желает требовательный зритель: *узнавания* жизни через свежие, небанальные, *удивляющие* наблюдения. Узнавание через удивление и наоборот. Вот ядро этой концепции: союза жизни и мифа.

Это может быть субъективный сюрреалистический взгляд камеры Жан-Пьера Жене в «Амели», в котором мы узнаем воплощение собственных романтических чувств. Эмоции нам знакомы, но форма удивляет. (Влюбившаяся Амели превращается в воду и стекает лужей на асфальт – помните?)

Это может быть неумелость Дастина Хоффмана («Крамер против Крамера») в приготовлении завтрака сыну. Вполне узнаваемая ситуация – но такие конкретные детали, как разбалтывание яиц в кружке вместо миски, куда потом, разумеется, не влезает тост, удивляют своей если не оригинальностью, то специфичностью. Мы ожидаем, что он сожжет тост, и он его сжигает. Но хлеб, не влезавший в кружку, несет тот же самый смысл, только изобретательно перенесенный. Я совершенно точно понимаю образ – и в то же время вижу его впервые.

Ключ к органичному вплетению повседневного в мифическое лежит в конкретике. В поиске если не совершенно новой, то по меньшей мере точной формы для общеизвестного явления или всем понятного смысла. Когда люди говорят: «Все истории давным-давно уже рассказаны», – они имеют в виду суть. Здесь открыть что-то новое действительно крайне сложно. Но формы, доносящие эти смыслы, имеют большое разнообразие.

Детальное продумывание позволяет достоверно создавать даже мифические миры.

Тактика номер один: создание *обжитого* вымышленного пространства (как космический корабль в «Чужом» с его рассыпанными на обеденном столе кукурузными хлопьями). Тактика номер два: не менее сложное и комплексное, чем земной мир, устройство сказочного мира, с многообразием и реалистичными продуманными деталями социума, архитектуры, технологий, систем ценностей и верований («Матрица», «Аватар», «Звездные войны», «Безумный Макс»). Вот как обнаруживает в сказочном бытовое автор этого диалога из «Матрицы»:

МАУС (*о протеиновой похлебке, обращается к Нео*). Знаешь, что мне напоминает эта штука? Кашу «Тейсти уит». Когда-нибудь пробовал «Тейсти уит»?

СВИТЧ. Технически ты сам ее не пробовал.

МАУС. В этом все и дело! Именно! Ведь нельзя не задаваться вопросом: откуда машинам знать вкус каши? Может, они ошиблись? Может, вкус, который я считаю вкусом «Тейсти уит», на самом деле – вкус овсянки или тунца? Заставляет задуматься о многом! Возьми курятину. Может, не получалось у них выбрать вкус курицы – из-за чего, собственно, курица на вкус похожа на все что угодно! Или, может...

АПОК. Заткнись, Маус.

ТЭНК. Это одноклеточный протеин с синтетическими аминокислотами, минералами и витаминами. Здесь все, в чем нуждается организм.

МАУС. Ну, не все, в чем нуждается организм... (*Обращается к Нео*). Я так понимаю, ты побывал в тренировочной программе. Кстати, это я ее написал.

АПОК. Началось.

МАУС. Так как *она* тебе?

НЕО. Кто?

МАУС. Женщина в красном платье. Мой дизайн. Она не очень-то разговорчива, но, если захочешь с ней познакомиться поближе, могу создать вам более интимную обстановку.

Практически единственное назначение этой сцены – показать, что, помимо эпических войн с машинами за выживание человечества, эти люди иногда проводят время, рассуждая о вкусе курицы, и думают о сексе. Ничто человеческое им не чуждо.

Фильм «Начало» рассказывает историю человека, который вынужден совершить путешествие в глубины своего сознания, чтобы вернуться к детям, – но путь его лежит через территорию, на которой обосновался преследующий его «призрак» покойной жены. Фактически это миф об Орфее, но с вариацией: он должен спуститься в подземное царство, чтобы *бросить* там Эвридику, избавиться от нее, расстаться с ней или даже убить, но не саму Эвридику, которую уже не вернуть, а демона вины и злобы, довольно убедительно ее изображающего. Если он не избавится от этого оборотня, порожденного его собственным сознанием, то навсегда останется в аду и не выберется к своим детям. Драматургическая потребность Кобба – освободиться от «призрака», чтобы перестать вредить себе и подвергать опасности окружающих. Момент, когда он это наконец делает, рискует показаться поверхностным, а ведь он один из главных. Нередко в сценариях ключевые сцены преподносятся слишком банально: «Я понял, что деньги не приносят счастья». Банален не сам вывод, банальна форма – из-за своей буквальности.

В «Начале» происходят две очень конкретные вещи. Первое – в глубинах своего подсознания, лицом к лицу с «призраком», Кобб наконец признает и собственную вину в смерти жены. Это поступок, откровение, которое позволяет двигаться дальше, вырваться из замкнутого круга. Второе – Кобб говорит: «Я больше не могу с ней быть, потому что ее не существует... Я не могу представить тебя во всей твоей сложности, все прелести, все изысканы... Ты всего лишь тень моей реальной жены... И как бы я ни пытался воссоздать тебя... прости, этого недостаточно». Он уловил неспособность собственного воображения в полной мере воссоздать образ покойной жены и продолжать вводить себя самого в заблуждение. Очень точное жизненное наблюдение, «заземляющее» миф.

Мифичные профессии

Нередко мифологизируются определенные *роды или сферы деятельности*. Например, каким бы ни был приземленным, философским, минималистским фильм в жанре детектива/криминальной драмы, будь то «Настоящий детектив», «Французский связной» или «Коломбо», – эта профессиональная сфера, предполагающая наличие особых навыков, образа жизни, ответственности перед обществом, имеет для зрителя привлекательность мифа, некую будоражащую тайну. В обычной жизни мы встречаем детективов гораздо реже, чем, скажем, врачей, и даже если встречаем, то, несмотря на все расспросы, к пониманию их феномена не приближаемся. Мы подозреваем, что самого главного нам не рассказывают либо перед нами какой-то «неправильный» следователь или оперативник.

Теоретически профессия того же врача обладает схожими признаками: особые навыки, особая ответственность. Мало того, и определенная мифологизированность медицинской профессии широко используется в кино и сериалах, в этот мир тянет заглянуть, пережить драму, прочувствовать специфические профессиональные конфликты. Только в США насчитывается более 150 телевизионных сериалов на медицинскую тему. К слову, сериалов юридической тематики примерно столько же: ставки «жизнь или смерть» здесь встречаются реже, но это еще одна профессия, распоряжающаяся судьбами людей.

И все же в нашем восприятии пистолет является более «заряженным» символом, чем скальпель, а полицейский жетон интригует больше, чем фонендоскоп. И пусть Хаус вооружен не табельным оружием, а тростью, популярность сериала во многом объясняется тем, что этот доктор еще и гениальный следователь. Если у вас есть сомнения, создатели так и планировали этот проект: как медицинский детектив в духе CSI⁸.

Чем ближе детектив к процедуралу⁹, тем он более приземлен, потому что таких запутанных дел, какие описывает Агата Кристи, почти не случается (особенно с частотой раз в неделю, если верить сериалам), а повседневная работа оперативника заключается в заполнении бумажек, ожидании результатов анализов из лаборатории и нудных опросах соседей потерпевшего или подозреваемого.

К категории мифологизированных профессий и родов деятельности относится различный спецназ, мир организованной преступности, естественно, шпионаж (даже шпионские истории, которые выходят из-под пера Джона Ле Карре, в жанре *unglamorized spy novel* – «анти-гламурный шпионский роман» – не в состоянии избавиться от мифического флера). Почему? Потому что представители этих профессий постоянно ходят по грани между жизнью и смертью. Вот какие ставки обуславливают их существование и накладывают печать на образ жизни и мировоззрение.

Мафия в Америке даже исторически является организацией, чье существование сложно было доказать. Она долгое время, до 1957 г., отрицалась Джоном Эдгаром Гувером¹⁰. Каждая вежа в гангстерском кино, казалось бы, все больше развенчивает миф о мафии. На самом деле мифическая составляющая никуда не девается, но каждый раз меняется сочетание мифического и жизненного – в духе соответствующей эпохи. Для Томми Пауэрс («Враг общества», 1931) постулат «ничто человеческое не чуждо» выражался в том, что у гангстера есть мать, он вышел из рабочего класса, у него есть мечты и слабости, он смертен. В том, что мы вообще видим его на экране и он похож на нас. Для Майкла Корлеоне этот постулат означает взгляд внутрь большой семьи гангстера, где есть внуки, свадьбы, заботы о непутевом сыне и нежелание впутывать зятя в криминал... Мир организованной преступности наполняется подробностями, которые помогают нам если не понять, то прочувствовать эту систему. Например, с помощью известного подхода «Ничего личного, просто бизнес». (Эта фраза, призванная снизить мифологизированность преступного мира, уже стала очередным мифом, потому что у всего жизненного из этой сферы есть тенденция мифологизироваться.)

В век Сопрано гангстер делает новый шаг к человечности. Он записывается на прием к психотерапевту. Он по-прежнему мачо, но теперь это выражается не столько в высокомерном «Никогда не смей спрашивать меня о бизнесе» или в тычке грейпфрутом в лицо подруге (скандальная сцена из «Врага общества»), сколько в хроническом промискуитете при наличии жены, с которой приходится всерьез считаться. Он по-прежнему грабит и убивает, но теперь еще и рефлексировать; его образ жизни наносит ему душевные травмы. Отношение к традиционным табу (куннилингус, например) этого консервативного кодифицированного мирка рассматривается как неоднозначное; поддерживается видимость среди «коллег», но в домашнем кругу очевидно, что эти табу – пережитки прошлого. Тони даже нарушает «кодекс чести», когда начинает сотрудничать с ФБР, подозревая партнеров по бизнесу в причастности к терроризму. И уже в пилотной серии авторы заявляют не столько сюжетную предпосылку сериала, сколько эту новую пропорцию «жизненного» материала в так интересующем нас мифе. К

⁸ «C. S. I.: Место преступления» (CSI: Crime Scene Investigation) – популярнейшая сериальная франшиза в жанре детектива-процедурала. – Здесь и далее, кроме особо оговоренных случаев, прим. авт.

⁹ Разновидность детектива, делающая акцент на механизме повседневной, технической работы следственных органов.

¹⁰ Директор ФБР в течение почти 50 лет и фактически его создатель.

удивлению, которое сопутствует мифическому, добавляется *узнавание*, которое ассоциируют с реальной жизнью.

Скажу, забегаю вперед, что у сериального формата – особые возможности для сочетания мифа и жизни. В дальнейших разделах мы будем примерять разные аспекты драматургии к сериалу.

Ставки

Мы отправляемся в путь не для того, чтобы спасти мир, а чтобы спасти себя. Но этим действием и спасаем мир. Личность, исполненная жизни, оживляет все вокруг.

Джозеф Кэмпбелл

Логично: чем выше ставки, тем мифичнее кино. От героя зависит судьба планеты, человечества, нации, города, общины. В быту мы с этим не сталкиваемся; даже реальные герои (военного времени, спасательных служб, великие исследователи, разбойники, идиоты и пр.) обычно находят воплощение в уже мифологизированном виде: книги, фильмы, новостной репортаж. Мифы, легенды, сказки – это всегда где-то далеко.

У высоких ставок есть свои плюсы: волнующий размах, уровень конфликта и ответственности. Но есть и риск. Спасение планеты или страны, особенно если это не наша планета и не наша страна, – чересчур абстрактная цель. На пути к ней важно находить конкретное, специфическое, индивидуальное. «Армагеддон» наглядно и убедительно показывает, как осколки астероида уничтожают символы нашей цивилизации, знаковые здания Нью-Йорка, Парижа, Пекина. А среди оставшихся на Земле Гарри Стэмпер спасает небезразличных нам персонажей, в том числе свою дочь. А в «Терминаторе» угроза всему человечеству, помимо убедительных картин страшного будущего, воплощается в сегодняшнем дне через сиюминутную угрозу для героини. «Спаси чирлидершу – спасешь мир», как точно подметили этот принцип в сериале «Герои».

Тем не менее высота ставок в рамках одного формата и жанра варьируется. Для сравнения – практически одновременно с «Армагеддоном» на экраны вышел фильм с такой же предпосылкой «Столкновение с бездной». Что в нем происходит? Спасти Землю от астероида с помощью тактик «Армагеддона» не получается. Удастся лишь, в несколько заходов и ценой корабля-смертника, уменьшить ущерб, избежать тотального уничтожения. Мифическая тактика действия и невероятного успеха суперкоманды в невероятной ситуации заменяется тактикой выживания обычных (или почти обычных) людей. «Для кого найдется место в бункерах?» – насущный вопрос, который занимает внушительную часть экранного времени. Такое снижение ставок: менее чем глобальная угроза со стороны стихии и менее чем тотальный успех со стороны землян позволяют показать не только мифологизированную историю (экшен, схватка с астероидом), но и жизненную драму (человеческая реакция людей на катастрофу, раскрытие человеческой природы в моральной плоскости). (См. главу 6 [«Драма как жизненность»](#).) Отчасти это становится возможным за счет фокусировки на разных очагах конфликта (не только команда астронавтов, решающая проблему физически, но и, например, президент, принимающий сложные решения, и подросток-вундеркинд, намеренный взять подругу с собой в бункер). (См. раздел [«Многopersонажность»](#) в главе 4 «Точка зрения».)

Успех фильма был вполне сравним с успехом «Армагеддона».

Порой цена вопроса – собственная жизнь героя. Тогда история строится так, что судьба этого человека – максимальная возможная ставка в сюжете. Она волнует нас больше, чем что-либо. Таков «Беглец».

Чтобы это произошло, в таких историях зачастую добавляется элемент вопиющей несправедливости. У героя «Беглеца» – в данном случае достойнейшего человека без изъянов, находящегося в крепком счастливом браке, – убийца отбирает жену, затем его лишают свободы и вскоре лишат жизни. Он должен быть наказан вместо преступника, который уже разрушил его жизнь. *Вопиющая несправедливость* – очень распространенный фактор в историях с зани-

женными ставками, который заставляет зрителя оставаться равнодушным. То есть взамен отсутствующих глобальных ставок максимально высоки персональные.

Здесь важно понимать, что в жанровых формах, когда они правильно построены, смысл истории перерастает частный сюжет; он говорит об устройстве общества. Поэтому, помимо выживания и личной мести, герой восстанавливает *баланс в обществе*, где друг может отнять жизнь из карьерных соображений, где халатность полиции приводит на электрический стул невиновного, а виновному дозволено жить припеваючи, где представителя закона, давно забывшего, что законы созданы для людей, не интересуется, убивал беглец свою жену или нет. Личная проблема героя как олицетворение пороков социума тоже способ повысить ставки.

Похожий механизм работает в «Выжившем». Медведь и дикие племена не добились героя окончательно – настоящий ужас наступает, когда союзник, представитель той же социальной ячейки, губит его сына и бросает его самого на произвол судьбы. *Вопиющая несправедливость*. И это тоже рассказ об обществе, в котором, как мы видим, большую роль играют вопросы чести, долга, взаимовыручки. Особый смысл появляется благодаря тому, что место и время действия сюжета – дикая природа молодой Америки, задолго до войны Севера и Юга и окончательного покорения Дикого Запада. История о мести и восстановлении справедливости рассказывает еще и о том, как зарождалось гражданское общество обросшей мифами страны.

Все это – инструменты, помогающие «приподнять» историю, сделать ее мифичнее с сохранением жизненности.

Естественно, мы знаем массу историй, где выживание или спасение чужих жизней не стоит в центре сюжета. Физическая угроза жизни – лишь частный случай вопроса, на который отвечают жанровые произведения: *что значит жить хорошо, успешно, доброкачественно?* («Человек дождя», «День сурка», «Тутси» и многие другие.) Разумеется, здесь масштаб ставок еще менее связан с мифом. Стоит вопрос не жизни и смерти – речь идет лишь о боли, которую причиняет герой себе и/или окружающим. И если мы сопереживаем ему, то желаем «спасения». Избавления от изъяна, из-за которого герои страдают. Идентификация зрителя с персонажем обусловлена узнаваемыми житейскими факторами. Проблемы с карьерой, застарелые привычки и травмы, мелочность, мстительность, эгоизм, извечные внутрисемейные проблемы, кризисы взросления или среднего возраста, проживание горя, неконтролируемый темперамент, нерешительность, застенчивость, страх перед неизвестным.

В идеале задача автора – добиться того, что удалось создателям «Форреста Гампа». Представить героя настолько универсальным и узнаваемым, что он становится не просто частным случаем, а символом явления, как созданный Вуди Алленом Невротик с большой буквы, чаплинский Бродяга или наши любимые одержимые детективы, мучимые прошлым. Жизненное перерастает в мифическое. Вуди невротичен до абсурда. Бродяга попадает в невероятные приключения; его появление на экране всегда эффектно (вспомните, как его обнаружили на церемонии открытия памятника в «Огнях большого города»). Несмотря ни на что, он всегда галантен и учтив, что превращает его в уникального и одновременно универсального персонажа и помогает увидеть его черты в каждом из нас. Даже Кабирия («Ночи Кабирии») к концу фильма превращается в символ тяжелой женской судьбы. Мне кажется, в первую очередь в финальном преодолении себя, в мифическом поступке, улыбке сквозь слезы, с которой она идет по жизни и которая поднимает ее над самой собой, делая феноменом.

Герой и контекст

Существует еще один способ совмещать грандиозное с обычным. Персонажи или явления с присущими им земными качествами рассматриваются в декорациях событий эпического, глобального масштаба. Григорий Мелехов в «Тихом Доне» наделен некоторыми мифическими чертами, которые делают его особенным. Автор подчеркивает его жгучую красоту и не менее

жгучий темперамент; во время войны он превращается в неистребимого лихого всадника, несущегося сломя голову в самые горячие точки битвы, оставаясь целым, невредимым и победителем. В чем-то уникальность героя основана на том, что автор знакомит нас с ним ближе, чем с другими, позволяет заглянуть внутрь. Кажется, что Григорий умеет любить и страдать так, как никто другой, он видит и чувствует общую картину войны. Но в целом он просто человек. Именно контекст гигантского, полыхающего полотна Гражданской войны подносит увеличительное стекло и к его роману с Аксиньей, к семейным раздорам и неурядицам, к родственным вендеттам.

Отличие, скажем, «Ходячих мертвецов» в том, что здесь герои в центре событий. В каком-то смысле они и решают судьбу человечества. Участь же Мелехова – одна из многих. От него не зависит исход войны. Он пытается понять и выстроить свою жизнь посреди этой масштабной трагедии.

Пир во время чумы и любовь во время холеры всегда острее и монументальнее. Как любовные метания Скарлетт О'Хары на фоне войны Севера и Юга. Как поиск клада (мифическое!) на фоне той же войны тремя заглавными персонажами из «Хорошего, плохого, злого». Концепция «безответственный отец вынужден присматривать за детьми» осложняется вторжением инопланетян в «Войне миров» Спилберга. Маленькие комедии и трагедии пассажиров «Корабля дураков» уже охвачены огнем грядущих событий, ведь на дворе 1933 г., а пункт назначения судна – Германия. Вопросы морали («Дорога» по книге Кормака Маккарти (2009) и проблематика отношений («На берегу», 1959) обострены контекстом конца света. А обычная жизнь маленького человека Форреста Гампа играет всеми мифическими красками, потому что проходит сквозь увлекательные исторические вехи в век острых политических расколов, где герой остается верен своей картине мира.

В фильмах Тарковского часто присутствует фантастическая предпосылка («Сталкер», «Солярис», «Жертвоприношение»). Важно, что такая предпосылка поднимает ставки. Три человека отправляются в мистическую Зону, в которой можно исполнить желание, а можно угодить в жуткие ловушки. Интерес к их судьбе позволяет долго фокусироваться на безмолвных медитативных сценах, потому что мы можем себе более-менее живо представить, что именно происходит у героев внутри – какие опасения, чаяния, философские вопросы их тревожат. В течение фильма специфика персонажей и их взглядов уточняется, и вместе с этим уточняется наше понимание внутреннего наполнения людей в экстраординарной ситуации при поддержке символики визуального ряда.

Забавные разговоры о гамбургерах и массаже ног в «Криминальном чтиве», скорее всего, не были бы таким знаковым аттракционом, если бы эти слова произносили не два гангстера-убийцы. Происходит помещение бытовой болтовни о мелочах в контекст мифического рода занятий и мифического образа жизни. Этот разрыв, эта несовместимость и наделяет диалог комическим зарядом.

Тактика эта сегодня используется в доброй половине известных и высоко оцененных критиками сериалов. (Семейная) драма помещена в жанровый, мифический контекст, где на нее можно взглянуть под неожиданным углом. «Клан Сопрано»: как сохранять порядок в семье и справляться с жизненными трудностями, если ты мафиози? (Гениальный слоган проекта гласил: «Которая из семей угробит его первой?»). Как известно, в итальянской мафии семьей называется криминальная группировка.)

Сериал «Американцы»: чем грозит родителям подростковый бунт дочери, если они шпионы вражеской державы? «Оставленные»: как община проживает травму, нанесенную таинственным, фантастическим событием, так и не получившим объяснения? «Большая любовь»: как выстраиваются отношения в семье мормонов, где у мужа три жены, а от любопытных глаз соседей ничего не укрыть? «Ходячие мертвецы»: как вопросы повседневной морали преобразуются в мифическом контексте зомби-апокалипсиса?

В идеале сюжет поднимает вечные, общечеловеческие темы, которые обострены мифическим контекстом. Например, в «Ходячих мертвецах» подняты такие вопросы: как не потерять волю к жизни, когда вокруг одни мертвецы? Как в борьбе со злом не превратиться в чудовище? Что делает с человеком его природа в борьбе за выживание? Что происходит с доверием, с ответственностью за ближнего, с устройством общества и властью в общине?

А сериал «Оставленные», где речь идет о мистическом событии, во время которого 2 % населения Земли буквально исчезло, рассматривает темы, характерные уже именно для этого сюжета. Что происходит с верой в Бога, с верой в науку, с верой в то, что мы способны рационализировать все, что с нами происходит? Как может выглядеть новая вера? Какими способами человечество переживает горе, которому нет объяснения и у которого нет смысла? Как ощущает себя персонаж, когда узнает о том, что особенности отдельных людей (в том числе и его самого) могли стать причиной исчезновения их близких? Каково жить в мире, в котором такое событие может повториться в любой момент, и мы не в состоянии на это повлиять? Один из персонажей сериала произносит такую фразу: «В одно мгновение наступила космическая, исчерпывающая ясность: в любой момент ты можешь лишиться кого угодно». Это идеальный пример жизненной истины, актуальной и безо всяких мистических событий – но благодаря им выпуклой, подчеркнутой, актуализированной. «Поговорочное мышление», то самое привычное «человек человеку волк» или «власть развращает», в обычной жизни лишает нас остроты восприятия. Для нас весь смысл явления укладывается в «присказку», и добавить к ней вроде бы нечего. Но жанровая аллегоричность помещает знакомые понятия в непривычный контекст и заставляет нас задуматься о них, прочувствовать заново.

Сериал-антология «Американская история ужасов» делает нечто обратное. Он берет очень мифичный жанр, но в первом же сезоне *очеловечивает призраков*, развенчивает миф. Чаще всего монстр в хорроре – нечто бездушное, доисторический кошмар с животными инстинктами, выражение концентрированного зла, ненависти, позыва мучить, убивать, поедать. С ним невозможно вести переговоры, пойти на сделку, воззвать к разуму и состраданию, попросить прощения. В нем нет ничего человеческого, ценностно и чувственно понятного. Во многом это и является источником ужаса. Однако призраки, чье взаимодействие с жильцами дома ограничено вполне безобидными «страшилками» (манипуляции с открыванием дверей и ящиков, внезапные нападения, жутковатые проходы меланхоличных фигур по коридору), не могут претендовать ни на какой-то длительный сюжет с развитием и без утомительных повторений, ни, собственно, на оригинальность.

В «Истории ужасов» авторы допускают, что призраки могут чувствовать, ревновать, горевать, влюбляться. Они полноценно взаимодействуют друг с другом и даже с живыми людьми. У них есть цели, планы, желания, потребности, откровения, изъяны. По сути, все умершие и умирающие в «Доме-убийце» просто переходят из одного состояния в другое. Их драмы основаны на вине, отчаянии, неразделенной любви, враждебных отношениях, дележе территорий, ловушках собственных поведенческих паттернов. Хоррор превращается в психологическую драму, но с некой спецификой.

Здесь важно понимать наличие и плюсов, и минусов. Есть новизна и оригинальность в перераспределении пропорций мифического и жизненного (возможно, именно такое сочетание появилось на экране впервые), есть придумка, позволяющая жанру существовать в пространстве сериального формата, а также заглянуть в загробную жизнь и в психологический мир покойника, что позволяет зрителю идентифицироваться с «Иным».

Чего в этом сериале мало, так это собственно хоррора. Столкновения с нечеловеческим не происходит. Очеловеченный монстр не пугает. Проект имеет массу достоинств, но вместо ужаса мы испытываем в лучшем случае психологический дискомфорт, ощущение «не по себе». Самые страшные кадры «Американской истории ужасов» – кадры заставки. Самая страшная

концепция проекта – на что способны люди по отношению друг к другу (то же «нечеловеческое», но уже в переносном смысле).

Кстати, если помещение обыденного в контекст мифического повышает серьезность происходящего, то, когда мифическое попадает в контекст обыденного, естественным образом здесь может возникать комедийность. (Подробнее – в главе 7 [«Комедия как жизненность»](#).)

* * *

Поскольку первые две главы книги несколько пространны и пытаются охватить целиком концепт этой книги, чтобы затем погрузиться в интересные частности, я подведу предварительные итоги этого разговора. Итак: мифическое обладает рядом преимуществ – возможностью дать волю фантазии и поговорить о вечном, возвышающей аллегоричностью, воспитательным потенциалом, использованием тем и конструкций, вызывающих естественный интерес. Для сохранения этого интереса ослабление мифического под напором жизненного желательно компенсировать (см. пример со ставками в «Беглеце»). Преимущество жизненного: оно говорит о насущном и реальном, то есть максимально близком и понятном нам здесь и сейчас на бытовом уровне или в сфере острых на сегодняшний день проблем. «Жизненные» характеры и явления прописываются детально. В мифическом жизненное всегда отражается в теме произведения (хотя в мифической обертке «Аватара» «серьезный» зритель не всегда готов воспринимать значимость таких важных тем, как принесение малых народов в жертву экономическому росту). В любом случае, мифическому и жизненному есть чем дополнять друг друга, как демонстрируют примеры, приведенные в этой главе. Именно совмещением двух феноменов и стоит заниматься кинематографистам и писателям, это гораздо эффективнее, чем постоянно их противопоставлять.

Дальше немного сложнее.

Глава 2

Модель сюжета

Не сомневаюсь, что даже Ваши наиболее искушенные читатели, наверняка знакомые с новейшими бергсонскими теориями, втайне по-детски жаждают, чтобы им рассказали такую историю, где повествование увлекало бы, и им хотелось бы узнать: чем же дело кончится.

Иэн Макьюэн. Искушение

Миф – это не грубая скучная ложь. Это непременно вдохновение и поэтическая правда. Это игра, подобная божественной игре, создающей мир. Мир, в своем чувственном облике, тоже миф.

Григорий Померанц. Записки гадкого утенка

Что мифического в таких жизненных фильмах, как «Тутси» и «Человек дождя»? Здесь нет запредельного масштаба, нет высоких ставок. Есть некая уникальность героев (аутист Рэймонд обладает фотографической памятью и производит в уме непростые математические вычисления; Майкл Дорси – настолько великолепный актер, что на протяжении месяцев не выдал себя, изображая женщину), и это важно, но в пределах возможностей повседневного.

В данном случае мы имеем дело с *условностями* сюжета.

Чтобы сформировать какое-то высказывание в художественном произведении, нужно построить некий ценностный ряд, воплощенный в системе персонажей и последовательности их действий. Вкупе с развязкой этот вектор сообщает нам нечто важное. Раскрывает *тему* произведения. Жил, скажем, автомобильный вор, Робин Гуд от автоугона, который крал только у жуликов («Берегись автомобиля»). И жил следователь, который за ним охотился. Следователь в целом понимал, что намерения у вора неплохи и что он хладнокровно не ограбит нуждающегося. Но все равно не по закону, неправильно, потому что самосуд. Поэтому он вора отпустил, но предупредил: «Ты так больше не делай!» А вор остановиться не сумел и снова сорвался, как бы подтверждая таким образом убеждение следователя: заниматься поддержанием порядка в обществе должны специальные люди, а не преступники, потому что криминальное поведение – это патология. Вор нам продемонстрировал: он свою страсть к угону машин, пусть и у жуликов, контролировать уже не в состоянии. В результате последовательности событий симпатизируем мы Деточкину, конечно, но и признаем, что подражать ему не стоит. Ну, вы понимаете.

Свое высказывание автор должен успеть построить за два часа или меньше, естественно, не забывая о том, что задача его – интересный сюжет, увлекающий зрителя событийный ряд, персонажи, с которыми хочется находиться рядом, а тема уже должна быть вшита в нарративное тело фильма. Жанровое/зрительское кино обычно представляет довольно четкую, понятную модель мира в виде истории, в которой нет ничего случайного. Герой попадает ровно в такое приключение, которое должно решить его главную проблему; с этой же проблемой или изъяном связаны его моменты выбора; антагонист нередко тоже очень привязан к проблеме героя или к его слабости. (Как вам такое совпадение: следователь, преследующий Деточкина, является его партнером по театральному кружку! Милиционер! Но драматургически это круто, потому что позволяет им быть рядом, Деточкин ходит по лезвию бритвы, напряжение растет.)

И вот любители жизненного кино возражат: в этой истории много нарочитого и нежизнеспособного. Все так специально выстроено, чтобы рассказать именно такую историю, авторы как будто очень выборочно подтасовали события из того, что могло быть в жизни, а некоторые даже исказили аттракциона ради. И в кружке они вместе, и после погони он его не раскусил, и в

конце все так специально придумано, чтобы следователь дал ему шанс, а жулик этот шанс все-таки упустил. Как детская аппликация: мальчик вырезал деревья из зеленой бумаги, солнце из красной, море из синей, все это приклеил на желтую, хотя жизнь – это листы цветной бумаги, и формы возникают только в нашем сознании.

А в жизни как бы было? Деточкин и Подберезовиков незнакомы, фамилии у них тоже попроще и не такие комедийные, следователь находит его за неделю и упекает по максимуму. Мало того, Деточкин – просто угонщик, и скорее всего не обаятельный. То есть никакой не Робин Гуд, потому что последних таких людей видели несколько веков назад в Шервудском лесу, да и за это ручаться сложно.

Конечно, никто не упрекает фильм «Берегись автомобиля» в отсутствии жизненности, потому что мы на нем выросли. Еще мы любим говорить: «Ну, это комедия, а в комедии так можно». Хотя думаю, здесь правильнее выразиться: «Я в состоянии принимать условности сюжета исключительно в комедии».

Неизбежную нарочитость драматургии я связываю с мифологизацией повествования. Да, такой (повсеместный, на самом деле) подход, скорее всего, не отражает жизнь во всей ее сложности или достоверности. Напомню: мифическая составляющая в кино рассказывает о том, что бывает крайне редко или не случается никогда, и часто исполняет роль притчи – специально смоделированной ситуации, в которой одно следует из другого, – преподнося нравственный урок. Но по большому счету, даже если вы поставите камеру слежения на перекрестке города, этот «фильм» тоже не будет отражать жизнь, потому что камера имеет ограниченный обзор. Точно так же любое произведение выбирает из бесконечных возможностей ряд событий для определенного высказывания, оставляя за кадром остальное. Тоже ограничивает жизнь, в общем. Но если вы способны понять или почувствовать, что история Сандры Буллок в «Гравитации» – это не только приключение в космосе (мифическое), но и свидетельство воли к жизни (жизненное), то большей «достоверности» от этого фильма, на мой взгляд, не требуется.

Любое драматическое произведение всегда вступает в определенные взаимоотношения со зрителем. Делать вид, что зритель лишний или неудобный элемент в кинематографе, на которого стыдно ориентироваться, – все равно что заявлять, что кинокамере не нужна линза, а фильму не нужен бюджет. Простая или сложная история – всегда искусственно созданное творение, дело рук человека. И пропорция мифических и жизненных элементов – часть формулы общения с определенным зрителем, с помощью которой достигаются вовлеченность, интерес, эмоциональность. Джейсон Борн нужен не всем. Кто-то предпочитает Нео. Третий скажет: все ерунда, только «Майор»¹¹, только хардкор. Для четвертого любое кино, в котором показывает человека с пистолетом, – трэш и мусор. Каждый имеет право на свои вкусовые предпочтения, даже если они обусловлены исключительно стремлением следовать моде (или антимоду).

Итак, масса всего нарочитого существует в сюжетной модели любого произведения, но в меньшей степени в фильмах жизненных/приземленных/минималистичных. Давайте рассмотрим основные элементы модели сюжета, вскроем их нарочитость и подчеркнем важные функции.

¹¹ Остросоциальная криминальная драма Юрия Быкова 2013 г.

Предпосылка, или «Что, если?»

Существует мнение, что о любом историческом событии, даже, к примеру, о начале Первой мировой войны, можно с уверенностью сказать только одно: «Нечто произошло».

Джулиан Барнс. Предчувствие конца

Очень часто, даже в жанрах, более жизненных, чем фантастика и фэнтези (экшен может быть вполне приземленным, комедия и любовная история во многих случаях очень приближены к проблематике «обыкновенного человека»), в драме и мелодраме, голливудские авторы используют прием «Что, если?» (What if?), придумывая цепляющую предпосылку сюжета при помощи допущений и воображения. Этот подход обозначается еще и термином «хай-концепт» (high concept), обозначающим историю, основанную на емкой, яркой, легко и коротко сформулированной предпосылке, как правило, описывающей уникальную ситуацию, в которую сразу заложен потенциал темы и развития сюжета. Что, если Лукашин в новогоднюю ночь попадет в квартиру, идентичную его собственной, но в Ленинграде? Что, если Игорь Брагин и Вера Силкова заключат между собой соглашение – влюбиться друг в друга по собственному желанию? Что, если Егора Шилова его товарищи подозревают в причастности к ограблению поезда и в предательстве («Свой среди чужих, чужой среди своих»), и теперь он должен в одиночку восстановить справедливость? Что, если Дмитрий Чарышев («Любовник») после смерти жены обнаружит, что она вела двойную жизнь? Что, если в захолустном городке неожиданно появится столичная красотка и влюбится в школьного учителя («Безымянная звезда»)?

Прием «Что, если» или наличие более-менее конкретной предпосылки, запускающей основную интригу действия, содержится в сюжете почти всегда. В каких-то случаях это не так заметно; например, применительно к фильму «Место встречи изменить нельзя» будет странно звучать формулировка «Что, если сотрудники МУРа ловят банду?», поскольку для них ловить банду – обычное дело. Но нам рассказывают о связанной с мифами профессии, находящейся в противостоянии с другой окруженной мифами профессией, в довольно мифологизированный период. И, надо сказать, что группа Жеглова столкнулась с *особо* опасной и коварной группировкой: никто не ожидал смерти Сеньки Тузика. Банду мифологизирует и ритуал с подбрасыванием на место преступления черной кошки. Все это сигналы: банда непростая, уникальная. А в самой напряженной части фильма есть еще одна мифическая предпосылка: что, если самый неопытный сотрудник отдела борьбы с бандитизмом внедрится в банду, что не удалось даже прожженному Сеньке Тузику!

Можно применить популярный прием к еще более жизненной предпосылке. Что, если в преклонном возрасте человек задумывается о смысле прожитой жизни и сталкивается с необходимостью пересмотреть ее, чтобы преодолеть тревогу из-за приближающейся смерти («Земляничная поляна»)? Наверное, мы смело можем сказать, что в той или иной форме это происходит с каждым. Как период разгула бандитизма в послевоенной Москве, мифичный, несмотря на фактическую достоверность своего существования, так и предпосылка «Земляничной поляны» – очень конкретный период в жизни человека, одна из вех, последнее путешествие в себя. Жизненно и уникально одновременно.

Приведем еще пример симбиоза мифа и реальности: вот как писатель Нил Стивенсон отзывается в книге «Криптономикон» о легендарной тусовке музыкантов Сиэтла: «Все исполнители – молодые люди, которые приехали в поисках легендарной рок-сцены Сиэтла и обнаружили, что ничего такого здесь нет в помине, а есть человек 20 музыкантов, играющих на гитаре друг у друга в подвале. Им оставалось либо возвращаться ни с чем, либо самим создавать сиэтлскую сцену своей мечты. В результате возникло множество мелких клубов и групп,

решиительно оторванных от всякой реальности и отражающих исключительно чаяния панглобальных юнцов, приехавших сюда в погоне за призрачной надеждой. Те из двух десятков музыкальных старожилов, кто еще не покончил с собой и не умер от передозировки, почувствовали себя ущемленными засильем чужаков и организовали движение протеста. Примерно через тридцать шесть часов после его начала молодые иммигранты ответили антидвижением антипротеста и отстаивали свое право на уникальную культурную самобытность как обманутого народа, вынужденного все создавать самостоятельно. Подхлестываемые убежденностью, энергией юношеской половой неудовлетворенности и частью критиков, усмотревших в самой ситуации нечто постмодернистское, они основали несколько групп второй волны и даже звукозаписывающих студий»¹².

Рок-сцена Сиэтла оказалась одновременно легендарной (мифической), реальной (жизненной) и несуществующей (опять мифической).

¹² Стивенсон Н. Криптономикон. – Пер. с англ. Е. Доброхотова-Майкова. – М.: АСТ, 2017. – *Прим. ред.*

Смысловая фигура

Искусство бессмысленно по самой своей сути. Но приобретает смысл тогда, когда пытаются сделать менее бессмысленной жизнь.
Фрэнсис Скотт Фитцджеральд. Прекрасные и проклятые

Отточенность сюжетной модели в мифологизированной истории дает возможность для ясного, стройного высказывания. Причем даже усложненная мораль и усложненное высказывание (то есть уже «жизненный» элемент) могут быть сформулированы кристально. Например, отношение зрителя к Деточкину из «Берегись автомобиля». Фильм абсолютно четко выстраивает нашу симпатию к герою, но и позволяет ясно ощутить, что в момент кражи «машины честного человека» мы сделали шаг прочь от него к Подберезовикову. Деточкин – сложный, противоречивый персонаж, но не невнятный и не иррациональный. Его мотивация всегда понятна, ясно, почему мы ему симпатизируем, в чем с ним не соглашаемся, в чем он заблуждается.

С помощью героя Иннокентия Смоктуновского к зрителю быстро и легко приходит понимание, что такое хорошо, что такое плохо и сколь часто в нашей жизни эти критерии неприменимы. Как рассказывает нам чилийский фильм «Нет», созданный на основе реальных событий, Пиночета удалось устранить с помощью рекламного ролика, а не долгих и серьезных обсуждений политики.

Человеку свойственно искать смыслы, вычленять из бесконечно насыщенного разными элементами жизненного фона те события и детали, которые сложатся у него в некую ясную фигуру. Вспомните, как нас зачаровывают маловероятные совпадения и стечения обстоятельств. Как после значимых потрясений мы копаемся в прошлом, чтобы проследить неслучайную череду знаков и событий, и превращаем их в своем воображении в подсказки судьбы или провидения.

Вспомните, как мы рассказываем друзьям реальные истории из своей жизни. У нас много всего случилось за прошедшее лето, но мы точно определяем, с чего начать, где сделать объяснительное отступление, к чему подвести в конце. Мы готовим слушателя с помощью пролога, рассказывая о событии многолетней давности. Расставляем акценты, подробно описывая ключевые моменты, «пробегаем» малозначимые, будто «на перемотке», или спрессовывая ряд событий в общее описание периода, если в такой форме они служат нашей истории наилучшим образом. Знаем, когда ярко описать личные ощущения. Мы где-то приврем, где-то приукрасим. В конце будет кульминация и, возможно, даже послесловие с «перевертышем». Все это ткань жизни, порезанная монтажными ножницами нашего субъективного восприятия. Хотя события могли произойти в действительности, в форме, достаточно близкой к нашему рассказу, утверждать, что это правдивая история, можно лишь с оговорками. Только в личном восприятии рассказчика пролог десятилетней давности имеет отношение к случившейся недавно истории, именно рассказчик преподносит определенное событие как кульминационное, а о другом обмолвится в двух словах, хотя, поданное под другим углом, оно может стать ключевым. История о летнем приключении в походе превратится в рассказ о неспособности найти место в обществе в течение 30 лет жизни. Абсолютно произвольный выбор. Но дело не в том, о чем будет эта история, а в том, что она вообще *о чем-то*. И это уже допущение, потому что из хаоса элементов бытия лишь наше сознание выуживает фигуры и смыслы. Нам это важно. Мы так мыслим.

Практически все истории можно описать следующим образом. Герой с некой (внутренней и/или внешней) проблемой и/или целью пускается в путь (запускаемый обычно предпосылкой «Что, если?»), который раскроет его личность и проблему, получит развитие и приведет героя к какому-то результату/цели и/или откровению относительно его желаний или потреб-

ностей. Добавим также, что иногда понимание может возникать не у героя, а у других персонажей или только у зрителя.

Я нарочно даю такую широкую формулировку, которая подходит для большинства сюжетов, за исключением, пожалуй, наиболее аморфных и абстрактных, экспериментальных. При этом надо понимать, что чем более целостна структура истории, понятнее цели, желания и проблемы персонажей, чем более конструктивна смысловая модель, тем больше у фильма шансов на успех у широкой аудитории. До определенной точки, разумеется: топорное разжевывание тоже не привлекает – вспоминаем Виктора Шкловского и его определение искусства, когда пишем диалоги.

В самом начале может ярко демонстрироваться та самая проблема героя – хотя в жизни она редко так очевидно и емко выражена. Сюжет, как правило, врывается в жизнь героя в тот момент, когда в ней уже назрел кризис или что-то вот-вот должно выбить его из колеи. И относительно жизни это очень конкретный и нарочитый выбор. В действительности человек может десятки раз столкнуться со своей проблемой в рамках различных «историй» (скажем, историй отношений с противоположным полом) на протяжении многих лет и так и не понять ее суть (в этом случае его проблема никогда так и не проявится с такой четкостью и выразительностью, с которой проявляется зрителю проблема героя буквально за две-три сцены). Или сможет понять в результате кумулятивного опыта половины жизни. Или даже в одних конкретных отношениях, но через череду локальных и не очень кинематографичных инцидентов с партнером на протяжении многих лет отношений или брака.

Вскоре после экспозиции проблемы сюжет, скорее всего, поставит героя перед вызовом: покинуть зону комфорта и отправиться в путешествие «Что, если?», которое поможет ему стать лучше или окончательно превратиться в жертву собственных или общественных пороков. Как только Гарри Стэмпер в «Армагеддоне» осознает, что его дочь повзрослела, и прогоняет ее возлюбленного, тут же образуется удобное (не приведи Господь) обстоятельство в виде астероида, который заставляет обоих мужчин объединиться в команде по спасению Земли, и Гарри вынужден пересмотреть свое отношение к парню.

В жизни у нас постоянно возникают цели и проблемы, но крайне редко единое «Что, если?» приводит нас к разрешению/пониманию проблемы и/или достижению цели (или отказу от этой цели, однозначному поражению на пути к цели – как бывает в негативных концовках). Вызовы, которые бросает нам жизнь, чтобы мы вышли из зоны комфорта и встали на путь изменений, тоже обычно не так ярки и очевидны и возникают достаточно сумбурно. Мой отец всю жизнь принимает контрастный душ по утрам и рекламирует пользу этой процедуры, но после многих лет этой рекламы я последовал его примеру только тогда, когда моя жена вычитала про контрастный душ в интернете. В жизни все так и происходит – спонтанно и непоследовательно. Как часто жизнь бросает нам вызов, который по окончании пути приведет нас к гармонии и разрешению проблем?

Например, проблема Майкла Дорси в «Тутси» – профессиональный тупик. Можно сказать, распространенная проблема. Майкл, с которым никто не хочет работать, получает шанс изменить личность. Сложность характера героя, его эгоцентризм и неумение выстраивать человеческие отношения с людьми связаны также и с его потребительским отношением к женщинам, что очень эффектно вписывается в ту же предпосылку: новая личина Майкла – именно женский образ, и теперь он сможет на собственной шкуре испытать, что значит быть женщиной. Майкл узнает о поиске актрисы на женскую роль, облачается в женскую одежду, делает грим, восстанавливает свою карьеру и, прочувствовав непростую участь женщины в шовинистической среде, обретает возлюбленную.

Чарли Бэббитт («Человек дождя») внезапно обнаруживает, что у него есть брат-аутист, и похищает брата из лечебницы с целью получить часть отцовских денег. Чарли окружил себя барьером из собственного эгоизма и бесчувственности, ему сложно подпустить кого-то близко.

Но неожиданно он вынужден находиться рядом с ранимым, наивным, по-детски беспомощным членом семьи и заботиться о нем, быть внимательным к его нуждам и желаниям. Киноязык искусственно уплотняет эту связку, создавая для героя уникальную ситуацию, благодаря которой он может сделать свою жизнь лучше.

Справедливости ради, в психологии считается, что, когда у нас назрела в этом потребность, среда всегда предлагает нам возможности для реализации, для необходимых изменений. Или скорее – дабы нивелировать мистическую составляющую – возможности есть всегда, но с осознанием потребности они попадают в фокус, активизируются. Другое дело, что мы сами не всегда к ним готовы и можем быть слепы к предлагаемым шансам, поскольку путь к изменениям никогда не прост, он требует изломов и ведет поначалу в неизвестность, а неизвестность страшнее, чем любая убогая жизненная ситуация, комфортная своей понятностью.

Далее следуют обязательные перипетии, с яркими победами и драматичными кризисами и поражениями, неестественно высокая концентрация препятствий и усложнений сюжета, связанных с одной и той же целью или проблемой. Причем часто это происходит за достаточно короткий период времени, хотя в жизни изменения обычно происходят без явных взлетов и падений, в ходе длительных кумулятивных усилий. В итоге герой приходит к какому-то однозначному результату (краху или победе, с возможными оговорками – «поражение, но...», «триумф, но...» – но этот отрезок пути героя завершился, проблема и/или цель окончательно разрешилась или достигнута). А в жизни? Наши проблемы и цели «размазаны» на всем ее протяжении, и вопросы всегда остаются.

Смысловая конструкция истории предполагает некую однородность. Как уже говорилось, история рассказывает «о чем-то», а не «обо всем сразу», иначе это уже не история. Поэтому, например, история на экране от начала до конца более-менее выдержана в одном и том же жанре или в миксе нескольких определенных жанров, хотя в жизни событие может начаться как комедия, продолжиться как детектив, закончиться драматически... А жанры и сами есть определенные типы историй, хоть и с богатым потенциалом для разнообразных высказываний и мировоззрений.

Именно поэтому мифическое кино полагается на жанры – типы историй, проверенные временем, со своими механизмами, вызывающими определенный вид сопереживания, на эмоционально понятные ситуации, на архетипических персонажей (обаятельный жулик, справедливый следователь, неприятный жулик, усталая и грустная возлюбленная обаятельного жулика, как в фильме «Берегись автомобиля»). В фильме необходимо успеть простроить ясное высказывание за полтора-два часа, и поэтому в нем используются эмоционально ясные конструкты. Если потратить слишком много времени на то, чтобы зритель понял все нюансы тонких и сложных взаимоотношений персонажей, их запутанных и многосоставных проблем, то высказывание получится скомканным, если вообще получится. Но! Парадокс в том, что именно все эти знакомые и проверенные конструкты (жанровые формы, персонажные и ситуационные архетипы) позволяют экспериментировать! Знакомое и понятное можно превратить в неожиданное, если перед вами стоит такая цель (поместить классическую тему в неожиданный контекст, как, например, мафиози у психотерапевта; придать архетипу нестандартную характеристику, как, скажем, полицейский-азиат, отказывающийся переводить с китайского, потому что он на самом деле кореец, как в фильме «С меня хватит», и так далее). То, что незнакомо и непонятно изначально, сделать неожиданным, «остранить» по Шкловскому невозможно.

Жизнь – это мутный фон, состоящий из огромного количества разношерстных элементов. Истинный фильм «про жизнь» вряд ли кто-то захочет смотреть. И, отвечая нашим желаниям, кино вычленяет из фона фигуры, оттеняет их очертания, окрашивает их в цвета, придает контраст. Фильм предлагает четыре-пять основных событий, выбранных из бесконечного множества так, чтобы сложиться, скажем, именно в любовную историю, и это будет история, которую редко увидишь в повседневности, иначе зачем покупать билет? И вот для этого нужно...

не хочется говорить «приукрашивать», пусть будет – найти в истории яркое, уникальное, ред-
костное.

Причинно-следственные связи

*У кого есть, Зачем жить, сумеет выдержать почти любое Как.
Фридрих Ницше*

Элемент, напрямую связанный с предыдущим. По ходу сюжета киноязык доносит до зрителя смыслы посредством множества мелких, но запоминающихся поступков, просто потому что кино – визуальное творчество, оно стремится емко и наглядно выразить характеристики героев и повороты сюжета. Чтобы показать, что герой сейчас думает о своей дочери, мы можем заставить его посмотреть на ее фотографию или какую-то вещь. В романе мы имеем доступ к мыслительному процессу персонажей, что тоже есть большое художественное допущение, ведь в жизни душа другого человека – потемки, и нам остается только догадываться, о чем думает наш собеседник. Но эта возможность «читать» мысли героев избавляет авторов от необходимости прибегать к ограниченному набору инструментов (как та же фотография), который идеально выполняет свою функцию, но из-за постоянного использования теряет свежесть.

Или когда мы стоим перед моральным выбором, дилеммой, мучаемся сомнениями, эта борьба может вполне происходить в нашем сознании, там разворачиваются дискуссии, баталии и драмы, рождаются предположения о дальнейшем развитии событий. Кино же, как правило, должно «овнешнять» внутренний конфликт – и тогда кто-то из персонажей исполняет роль оппонента в этих баталиях. Внутренний монолог становится диалогом, в котором внешний персонаж занимает одну из двух позиций, выражающих дилемму героя, озвучивает и отстаивает ее.

Иногда киноязык очень выразительно окрашивает ситуации и персонажей, чтобы мы лучше понимали, что к чему, хотя в жизни подлец не всегда похож на подлеца, а неуклюжая девушка никогда не настолько демонстративно неуклюжа. Возьмем пример: у героини в жизни есть два мужчины. С кем она останется? Чтобы выбор был понятным, авторы обычно показывают, какой мужчина условно «хороший» или условно «плохой» (изменник, преступник, предатель, или недостойн ее, потому что не вкладывает в отношения столько, сколько она, или слишком сухой, практичный и контролирующий, как Ипполит из «Иронии судьбы»). Бывает ли так в жизни, когда всем вокруг (нам, зрителю в данном случае) очевидно, что не стоит женщине быть с этим человеком, и даже очевидно почему, но только не ей самой? Несомненно. И тем не менее именно киноязык с лаконичной точностью, выверенной выразительностью, нарочитой своевременностью транслирует специально для зрителя сообщения о персонаже.

Это можно обобщить в такое понятие, как *простраивание причинно-следственных связей* (там, где в жизни они могут быть неочевидными). Однажды на обсуждении фильма «Рай» Андрея Кончаловского к микрофону вышел зритель, чтобы высказать свое негодование искусственностью кинокартины. Он перечислил множество причин, и в том числе примерно следующее: «Героиня вчера воспевала нацистов ради своего спасения, а сегодня ей вдруг небезразличны еврейские дети, которых она к тому же какое-то время назад с легкостью уступила другой женщине! Вы же прекрасно понимаете, что так не бывает!» Парадокс в том, что в жизни-то именно так и бывает. Выступающий адресовал свою претензию к отсутствию жизненности в фильме, хотя на самом деле его не устроил недостаток мифической искусственности! Той самой системы причинно-следственных связей, когда мы можем проследить и понять перемены в персонаже, а понять – значит прочувствовать!

Вектор ожиданий

*Вставайте, Уотсон, вставайте! Игра началась. Ни слова.
Одевайтесь, и едем!*
Артур Конан Дойл. Убийство в Эбби-Грейндж¹³

Вектор ожиданий – это фактор, который отвечает за то, интересно ли зрителю знать, что будет дальше. В отдельных точках и элементах сюжета заложено определенное количество информации, которая вызывает зрительские ожидания, как бы прочерчивая стрелки вглубь сюжета, по которым зритель охотно и с любопытством идет дальше. Наверное, вы замечали, что есть зрители, которым нужно знать заранее, о чем кино, и есть зрители, не нуждающиеся в подробностях о фильме, который решили посмотреть. Для второй категории важно, чтобы векторы ожиданий сформировались ровно через ту последовательность сцен, которая задумана авторами. Иначе восприятие фильма основано на ожиданиях, возникших после пересказа друга Миши, а Миша, скорее всего, делает это не так убедительно и проникновенно, как сценарист, режиссер, актерский состав и 200 человек съемочной группы. Вектор ожиданий – часть авторской задумки. Определенная череда событий создает отношение к персонажу, затем с героем что-то происходит, а другой персонаж реагирует определенным образом... Сплетается мир, с движением событий в определенном направлении и участниками этих событий, к каждому из которых мы как-то относимся.

Точки, где возникают векторы ожиданий во всем их разнообразии, пожалуй, можно свести к двум главным категориям: проблема и цель. Как только на экране возникает понятная нам проблема, появляется напряжение из-за необходимости ее решать. Если герои нам небезразличны, мы с волнением следим за решением проблемы или достижением цели, и с тем большим волнением, чем больше проблем на пути к цели.

(Цель можно обозначить более широким понятием, как делает это Джон Труби, используя термин «желание». Цели могут меняться. Желание, движущее персонажами, является более глубоким психологическим понятием, а потому имеет возможность оставаться единым, сквозным, несмотря на смену целей, тактик и пр.)

Это может касаться как локальных точек внутри сюжета (конфликты, провалы, препятствия, план действий), так и основного «движка» сюжета, его стержня, сквозного вектора ожиданий всего фильма (той самой предпосылки «Что, если?»). Именно поэтому жанры как формы историй так успешны и выдерживают проверку временем: в каждом из них заложены свои специфические, неотъемлемые движки, которые воздействуют на зрителя на уровне бессознательного. Детектив: произошло преступление, несправедливость, посягательство одного человека на другого. Будет ли восстановлен баланс? Будет ли наказан преступник? Как следователь вычислит его и его вину? Любовная история: два человека полюбили друг друга, но внутренние или внешние препятствия мешают им быть вместе. Смогут ли они их преодолеть? Хоррор: человеческая община столкнулась с жуткой угрозой, бездушным и гипертрофированным олицетворением зла. Есть ли у человеческого шанс выстоять перед чудовищным? В более сложных историях ответ на этот вопрос рассматривает человеческое в монстре и чудовищное в человеке.

(Надо заметить, помимо устоявшихся жанровых форм, есть и другие типы сюжетов или предпосылок/ситуаций, которые тоже волнуют и почти заслуживают стать жанром – например, карьерные истории («Волк с Уолл-стрит», «Дьявол носит Prada», даже «Служебный роман») – или слишком широки для жанровой формы, например «герой во враждебной среде» («Форрест Гамп», «Миллионер из трущоб», «Инопланетянин».)

¹³ Перевод Л. Борового.

Получается, что для работы движка зрителю нужно иметь достаточно информации о дальнейшем развитии сюжета. Казалось бы, это мешает эффекту удивления, неожиданности, противоречит идее небанальности сюжета, всему, чего мы ждем от кино. И тем не менее хитрость и сложность драматургии состоит в том, что зрителю необходимо определенное понимание в том, чего ожидать от сюжета, чтобы гореть желанием узнать, как разрешится сюжетный вектор с его поставленными вопросами. Уже внутри этого вектора можно удивлять зрителя и обманывать какие-то из его ожиданий. Происходит это потому, что, поскольку зритель еще ничего не знает про сюжет, его ожидания слишком общи и абстрактны (см. раздел [«Неожиданные повороты»](#) в главе 3).

Даже в сценарии «Форреста Гампа», очень тонком и во многом жизненном, есть мощные мифические элементы, и в том числе предпосылка «Что, если?», которая создает вектор ожиданий, скрепляя единым смыслом эпический сюжет, охватывающий целую череду исторических веков и такую потенциально аморфную область, как «жизненный путь человека». Вечный вопрос «Как обрести свое место в сложном мире?» фокусируется здесь конкретнее с помощью «Что, если?»: что, если герой неполноценный, умственно отсталый? Какой шанс у *такого* человека стать полноправным членом общества? Вспомните свои ощущения от просмотра фильма. Интерес к сюжету построен целиком и полностью на способностях Гампа (или их нехватке) справляться с вызовами, которые бросает жизнь. Каждое жизненное обстоятельство, и без того непростое (будь то хулиганы, война или политический замес), окрашено специфической беспомощностью ограниченного Гампа, мыслящего проще и в других ценностных координатах. Его проблемы исключительно внешние и заключаются в непринятии его окружающими. В глазах других людей он неполноценен, но взгляд извне и есть то, что определяет место в обществе.

Вопрос принадлежности и равноправности Гампа еще больше фокусируется дополнительным движком – любовной историей – и частным случаем главного вопроса выше – каким образом «дурачок» Гамп сможет добиться расположения такой девушки, как Дженни? Как только вопрос формулируется на экране, возникает дополнительный сквозной вектор ожиданий, проходящий пунктиром через весь фильм. Во многом завоевать сердце Дженни – и означает стать полноправным членом общества.

Казалось бы, просто, но требуется большое мастерство, чтобы тонко выкристаллизовать единую смысловую модель для сюжета, в котором сменяются эпохи, обстоятельства, происшествия, и свести каждую сцену к логичному кирпичику в этой модели, пронизанному эхом заданной темы.

Дополнительный элемент, создающий векторы ожиданий, – «загадка». Как только на экране заявляется тайна, вектор простроен: кто, как и зачем должен докопаться до истины. Иногда это сам зритель. Он заинтригован и хочет ответов. Загадка напрямую связана с элементами «цель/желание» и «проблема» (потому что является либо проблемой или результатом проблемы, либо причиной для цели/желания).

Векторы ожиданий могут быть использованы изобретательно и не сводиться лишь к основным категориям «проблема» и «цель/желание» (и элементам, связанным с ними: план, препятствия, открытия на пути к цели или по ходу решения проблемы). Вот любопытный метанарративный пример. Фильм Тимура Бекмамбетова «Особо опасен» заявляет в прологе наличие мира суперубийц, которые фактически вершат судьбы мира и обладают физическими способностями на грани возможного. Следом сюжет переключается на героя, офисного клерка, живущего своей жизнью и ничего не подозревающего. Он неудачник, апатично и автоматически выполняющий повседневные рутинные действия. В этот момент возникает вектор ожиданий, основанный на понимании зрителя, что эти кардинально разные миры должны пересечься. Нам безумно хочется увидеть, как это произойдет!

Уже после этого столкновения у героя начинает вырисовываться его основная сюжетная цель. Но пока этого не произошло, наш интерес поддерживается наличием двух линий, уда-

ленных друг от друга, насколько это возможно (одна мифическая, вторая реалистичная), и зрительским опытом, который говорит нам, что они встретятся.

В примере с героиней-женщиной, которая в отношениях не с тем мужчиной и выбирает между двумя кандидатами, киноязык формирует вектор ожиданий. Зритель знает, кого ей стоит выбрать, но следит за тем, когда и как она поймет, что за человек с ней, и хочет проверить, хватит ли у нее сил и решимости сделать другой выбор. Во-первых, киноязык требует, чтобы зрителю было понятно, почему героиня сделала тот или иной выбор к концу фильма, а значит, формирует наше отношение к кандидатам на ее любовь (иногда с самого начала фильма, а иногда по ходу дела происходит перевертыш или раскрытие новых обстоятельств и сторон характера, и с этого момента отношение к персонажу снова становится более-менее однозначным и понятным, в то время как жизненная школа, можно сказать, утверждает сложность человеческих характеров). Во-вторых, если посвятить часть фильма глубокому изучению двух упомянутых мужских типов и их разносторонних неоднозначных характеров, с каждой минутой сокращается вектор ожиданий, составляющий стержень этой мелодрамы. Мифичность самого формата полнометражного кинофильма предполагает, что в нужных местах расположены все спусковые крючки (некоторые – как можно ближе к началу истории), чтобы обозначить путь героев, ведь, как уже говорилось, вектор ожиданий работает тогда, когда зритель имеет представление о том, что *будет* происходить (и в то же время наличие ожиданий – именно то, что позволяет удивлять зрителя).

Идентификация

*После хорошего обеда можно простить кого угодно, даже своих
родственников.
Оскар Уайльд*

*We are not bad people, but we did a bad thing¹⁴.
Слоган сериала «Родословная»*

Андрей Звягинцев сказал как-то в интервью, что искусство уже не мыслит «положительными персонажами» и что, например, среди персонажей «Мертвых душ» Гоголя нет ни одного положительного. Формально это так. Но сам дискурс, основывающийся на «положительных» или «отрицательных» персонажах, чересчур упрощает сферу драматургии как в зрительском кино, так в фестивальном, упуская целые пласты, важные и сложные. Ведь вопрос в другом: какая совокупность качеств и обстоятельств заставляет зрителя или читателя идентифицировать себя с героями или вызывает сопереживание?

Что происходит в «Мертвых душах»? Когда Чичиков предстает перед читателем, – это герой с целью. Мало того, он активно эту цель преследует, у него есть план, есть препятствия в виде Плюшкиных и Коробочек, ему приходится прибегать к различным стратегиям, запастись терпением, быть изобретательным и настойчивым, играть роли. И в чем конкретно заключается цель Чичикова, Гоголь раскрывает не сразу. (Загадка!) За это время читатель успевает привязаться к нему.

Далее очень важно в произведении, как выглядит предмет идентификации на фоне других персонажей. Признаем, Чичиков – морально сомнительная фигура с самого начала, но когда он сталкивается с потенциальными продавцами мертвых душ, ярко выраженными воплощениями того или иного человеческого порока, и пытается совладать с этими их качествами на пути к своей цели, мы волей-неволей объединяемся с ним. Мы переживаем за Чичикова, когда перед развязкой против него ополчается весь губернский город NN, и ополчается незаслуженно, руководствуясь собственными провинциальными грешками – домыслами, слухами и стадным инстинктом.

Периодически Гоголь подсмеивается и над самим Чичиковым, например описывая его безвкусную одержимость фраками брусничного цвета с искрой. Тем не менее мы предпочтем плута и афериста даже с мещанским сознанием тем карикатурным образчикам скупости, грубости и праздности, с которыми ему приходится иметь дело. Немаловажен тот факт, что Чичиков не душегуб, не разбойник, в его намерениях – всего лишь обобрать систему, но кто ей когда-нибудь сочувствовал?

Более того, сам Гоголь, останавливая ход повествования, вмешивается в нарратив, с иронией обращается напрямую к читателю, фактически материализуясь в качестве еще одного (мета) персонажа, дабы утихомирить возможные возражения в адрес неприглядного мирка и героев книги. «Может быть, некоторые читатели назовут все это невероятным; автор тоже в угоду им готов бы назвать все это невероятным; но, как на беду, все именно произошло так, как рассказывается...» (Гоголь апеллирует к жизненности! – *Авт.*). «Так скажут многие читатели и укорят автора в несообразностях или назовут бедных чиновников дураками, потому что щедр человек на слово "дурак" и готов прислужиться им двадцать раз на день своему ближнему. Довольно из десяти сторон иметь одну глупую, чтобы быть признану дураком мимо девяти хороших». И, наконец: «Очень сомнительно, чтобы избранный нами герой понравился чита-

¹⁴ «Мы не плохие люди, но мы совершили плохой поступок» (англ.).

телям. Дамам он не понравится, это можно сказать утвердительно, ибо дамы требуют, чтоб герой был решительное совершенство, и если какое-нибудь душевное или телесное пятнышко, тогда беда! Как глубоко ни загляни автор ему в душу, хоть отрази чище зеркала его образ, ему не дадут никакой цены <...> А добродетельный человек все-таки не взят в герои. И можно даже сказать, почему не взят. Потому что пора наконец дать отдых бедному добродетельному человеку, потому что праздно вращается на устах слово "добродетельный человек"; потому что обратили в лошадь добродетельного человека, и нет писателя, который бы не ездил на нем, понукая и кнутом, и всем чем ни попало; потому что изморили добродетельного человека до того, что теперь нет на нем и тени добродетели, а остались только ребра да кожа вместо тела; потому что лицемерно призывают добродетельного человека; потому что не уважают добродетельного человека. Нет, пора наконец припрячь и подлеца. Итак, припряжем подлеца!»

Фактически соглашаясь со Звягинцевым и признавая, что в герои выбран «неположительный человек» (а разве могут быть сомнения? как можно сказать про Чичикова иначе?), не могу не заметить, что Гоголь добавляет в сложную комбинацию идентификационных факторов голос автора, который не отрицает неприглядных черт своего местечкового афериста. С мягкой улыбкой он обращает критику на самого читателя, оправдывается перед возможными нападками и одновременно увещевает отнестись с пониманием к автору, у которого не было выбора, ведь он черпает вдохновение из действительности («читатели не должны негодовать на автора, если лица, доньше являвшиеся, не пришлось по его вкусу: это вина Чичикова, здесь он полный хозяин, и куда ему вздумается, туда и мы должны тащиться»), да и к самому Чичикову («Почему ж подлец, зачем же быть так строгу к другим?»).

Только в конце произведения, когда мы уже прошли весь путь с Чичиковым, автор рассказывает нам прошлое своего героя (антигероя) во всей его красе. Гоголь приберегает эти сведения до самой последней главы: Чичиков – коррумпированный чиновник, паразит, бессовестный расхититель. С кем шли все это время, мы понимаем лишь под развязку.

Оказывается, независимо от того, «плохой» Чичиков или «хороший», в книге есть масса причин, по которым у нас с ним возникает *идентификация*. Никогда не предполагайте, что публика будет принимать ваших отталкивающих героев только потому, что она «продвинутая», или потому что «так бывает в жизни».

В качестве кинопримера снова посмотрим на «Форреста Гампа». Какие обстоятельства вызывают идентификацию с идиотом?

Во-первых, те же точки, в которых возникают векторы ожиданий, часто являются и источниками идентификации, поскольку эти векторы основаны на целях и проблемах.

Проблема Гампа: ему сложнее жить, чем кому-либо. Сложнее любить, сложнее дружить. Сложнее правильно реагировать на происходящее. Окружающие отвергают его, порицают за поступки, сделанные от чистого сердца и в соответствии с глубокими и неоспоримыми ценностными убеждениями, отворачиваются от него. Во всем этом есть еще и элемент вопиющей несправедливости, о котором шла речь в [разделе о ставках](#) и который тоже заставляет нас сопереживать герою. Он хороший и искренний человек, за что ему это?

Наиболее явная и сквозная цель/желание Гампа: быть с девушкой, которую он любит. Стремление, эмоционально понятное каждому.

Во-вторых, авторы немного нас обманывают (необходимая нарочитость!). Форрест на редкость компенсирован и самостоятелен; это не Рэймонд из «Человека дождя». У Форреста все хорошо с моторикой, эмоциями и волей, его разум страдает выборочно, немного нарушена речь. Часто он оказывается мудрее окружающих, потому что его ценностный компас непоколебим, ценностный набор не замутнен. Он справляется с жизненными трудностями лучше окружающих, потому что его идиотизм проявляется в том числе в отсутствии рефлексии, в отсутствии «тараканов», присущих большинству людей. Если он любит девушку, он любит ее

навсегда, несмотря ни на что; если ее обидели, в нем вскипает гнев и он накажет обидчика. Посреди бомбардировки он помчится спасать товарища, не думая о последствиях. То есть авторы подменяют достоверного умственно отсталого архетипическим простачком, Иванушкой-дураком (которого называют дураком за такие качества, как бескорыстность, например); местами – на «случайно мудрого» простачка. А простака зритель готов принимать и сопереживать ему. «Неполноценность» Гампа выражена в непосредственности, искренности, бесхитростности, отторжении несправедливости, доброте, незаинтересованности в личной выгоде и помощи ближнему. Это набор качеств, который сам по себе делает героя привлекательным, но при этом не плоским, поскольку все его положительные качества – для общества изъян и помеха, что усложняет Гампа.

Более того, в течение фильма Форрест постепенно приравнивается к другим ключевым персонажам, каждый из которых обнаруживает в себе изъян и учится принимать его через принятие Форреста. Если у Форреста умственная неполноценность, то лейтенант Дэн покалечен физически, а Дженни психологически травмирована с детства, что накладывает печать на всю ее жизнь и ведет путем тяжелой депрессии, отчаяния и тяжелых наркотиков к неизлечимому заболеванию. Смысловая модель фильма транслирует: каждый в чем-то неполноценен или в любой момент жизни может стать или почувствовать себя уязвимым, неидеальным. «Забракованным» членом общества. В этом смысле Форрест становится еще ближе к зрителю именно благодаря своему художественному, стилизованному, очень условному аллегорическому изъяну. «Форрест Гамп» достигает *жизненности через мифичность*; мы видим нечто большее, чем кино про дурака. Мы смотрим кино про самих себя, потому что каждого волнует его место в обществе, возможность быть принятым таким, какой он есть, право на дружбу и любовь. Гамп превращается в символ, во что-то большее, чем совокупность его качеств. Но через эту мифическую универсальность он становится ближе зрителю.

Вот сколько специально придуманных элементов вводится в нарратив, чтобы создать идентификацию. Нельзя не отметить, однако, что существует большое количество признанных работ, в которых этот контакт со зрителем не установлен осознанно (пожалуй, именно по причине своей нарочитости, своей бытности механизмом, вовлекающим инструментом, к которому немейнстримовые авторы часто относятся с пренебрежением). Это происходит в фильмах Михаэля Ханеке, «Резне» Полански, фильме «Она» Верховена. То, что получается в результате, я называю эффектом серпентария. Мы как будто из-за толстого стекла смотрим на завораживающее поведение неких довольно отвратительных существ, которые зачастую имеют к нам намного меньше отношения, чем мифический Индиана Джонс. Мы, находясь на определенной дистанции, наблюдаем их как умозрительный, отталкивающий феномен, чье высказывание воспринимаем умом, но не сердцем.

Получать удовольствие от такого непростого опыта готова относительно небольшая аудитория. И вполне естественно, если именно для нее картина и создавалась. Было бы абсурдом сокрушаться о том, что на фильм для узкой аудитории ходит... только узкая аудитория. И тем не менее этой теме посвящено множество обсуждений, аналитики и дискуссий.

Описанный подход к идентификации работает на своем уровне и для своего зрителя. Но лишь вовлеченность через идентификацию с персонажами и ситуациями позволяет рассмотреть смысл изнутри, сформировать личное отношение к истории; превратить абстрактные идеи о том, что «насилие порождает насилие» или «благими намерениями вымощена дорога в ад» в наглядную конфигурацию небезразличных нам обстоятельств.

Можно долго говорить о количестве актов, мотивации героев, детальности персонажей, фальшивости диалогов и пр. Но главное, о чем мы часто забываем и что лежит в основе всех сценарных моделей, теорий, ноу-хау: *зрителю должно быть безразлично происходящее на экране*. Вот какую функцию выполняют перечисленные элементы модели сюжета: смысловая фигура, причинно-следственные связи, запускающая предпосылка, векторы ожида-

ний, идентификация, опора на проверенные конструкты и ситуации. Вот ради чего кинематограф вынужденно «привирает»: вовлеченность, интерес, выразительность, удовлетворенность наличием внятного и убедительного послания. Выходит, что наличие допущений и условностей в творчестве (а все перечисленные инструменты таковыми являются) прямо пропорционально интересу зрителя. Но этот график не стремится вверх бесконечно: при слишком большом отрыве от жизненной достоверности он снова начнет снижаться. Поэтому речь и идет о балансе.

Возможны любые эксперименты, но нарочитый отказ от этих механизмов а) не является заслугой автора сам по себе, потому что сделать наоборот – не сделать ничего, ведь б) такой отказ нуждается в компенсации с помощью других драматургических механизмов (см. [пример из «Игры престолов»](#) в главе 4 и уже упомянутый пример из «Беглеца»), и в этом-то месте зачастую рождается новый виток драматургии, либо автор рискует отвернуть от себя зрителя и вряд ли может претендовать на хотя бы скромный коммерческий/зрительский или даже критический успех.

Но на этом рассмотрение элементов сюжетной модели не закончено. В этой и в следующих главах мы рассмотрим такие элементы, как результат пути героя, цена пути героя, готовность героя встать на путь изменений и предсказуемость пути героя.

Результат пути героя

Так возникло наше поляризованное отношение к истории: бесхитростный оптимизм Голливуда (наивность которого связана не с самими изменениями, а с верой в их позитивный характер) против не менее бесхитростного пессимизма «некоммерческого кино» (наивность которого относится не к жизненным обстоятельствам, а к уверенности в том, что они никогда не будут иными – только негативными или статичными). Слишком часто голливудские фильмы навязывают хороший конец по причинам, которые имеют большее отношение к коммерции, чем к правдивости, и точно так же неголлливудские фильмы держатся за темную сторону жизни скорее из-за моды, а не вследствие своей беспристрастности. А правда, как всегда, где-то посередине.

Роберт Макки. История на миллион долларов. Мастер-класс для сценаристов, писателей и не только...

...Потому что порой правда недостаточно хороша. Порой люди заслуживают большего. Порой люди заслуживают того, чтобы их вера вознаграждалась.

Фильм «Темный рыцарь»

Мифическая модель предполагает способность человека изменить себя и совладать со своей проблемой. То, что мы примитивно и обычно презрительно называем голливудским хеппи-эндом. Часть зрителей в эту способность не верит. Это «не жизненно». И хотя информационное поле пестрит историями успеха (от Стива Джобса до утерянных, но возвращенных владельцам кошельков), в определенное мировоззрение это не укладывается. Здесь играют роль многие факторы: тип характера, прошлый опыт, исторический багаж, культурные коды. Зачастую «Это не жизненно» подразумевает на самом деле «Это не про меня».

Готовность работать над собой и способность изменить свою жизнь мы относим к редким, мифическим явлениям. Здесь нужны воля, усилия, осознанность, нужно «прыгнуть выше головы». Удастся это не каждому.

Но допустим, что эту мифичность нужно и в самом деле периодически заземлять жизненностью. Как?

Справедливости ради стоит отметить, что редкий кинофильм предлагает нам однозначный хеппи-энд, если кумулятивно учесть событийный ряд. Задача драматурга – мучить своих героев. Одна из самых распространенных ошибок у начинающих сценаристов – склонность поскорее сгладить конфликт и преодолеть препятствия. Практически любая картина заставляет своих героев многое пережить, заплатить цену за победу, претерпеть лишения, испытать страх, сомнения, отчаяние. Столкнуться с тем, что привычный образ жизни больше невозможен. С самим собой или с системой. Изменения и преодоление себя или внешних проблем не даются легко. С этим, я думаю, большинство может согласиться.

Какую цену за успех платят герои наших любимых фильмов? Марти Макфлаю («Назад в будущее») всерьез грозит страшная перспектива: альтернативное будущее, в котором его нет, ведь его родители так и не сошлись – и это по его вине! Он наяву проживает этот кошмар, который чуть не стоит ему жизни. Фил Коннорс («День сурка») наказан за свою социопатию и эгоизм годами (десятками? сотнями лет?) заключения в городке, который олицетворяет все самое ненавистное для него. Купер («Интерстеллар») должен не просто покинуть семью ради спасения человечества, но и наблюдать, как его дочь стремительно опережает его в возрасте, встречая смерть первой. Коббу («Начало») придется «снова убить» свою жену, чтобы избавиться от прошлого, которое сводит его с ума и ставит под удар и его коллег. Андреа Сакс

(«Дьявол носит Prada») уходит по карьерной лестнице слишком далеко от человеческих ценностей и возвращается назад, уже растеряв друзей и бойфренда. Удастся ли ей вернуть его – остается под вопросом, но урок она усвоила.

Помимо многочисленных препятствий и испытаний, в трехактной модели фильма есть точка главного кризиса (она называется по-разному – «дно», «все потеряно», «встреча со смертью» и пр.). В цикле необратимых изменений тупик, пожалуй, неизбежен. Это та точка, в которой предыдущие испытания аккумулируются в мощный барьер, и есть риск застрять, сдаться, откатиться в привычное. Но дно – это еще и то, от чего можно оттолкнуться, чтобы всплыть. Такие элементы структуры как раз и делают наглядной сложность изменений. Вот их цена, говорят они, делая реверанс в сторону жизненности.

В этой точке герой может приблизиться к смерти сам, столкнуться с потерей другого, пережить символическую смерть или просто зайти в тупик невозможных обстоятельств, упереться в стену, поддаться отчаянию, потерять цель из виду. Героиня Райан Стоун («Гравитация») в момент отчаяния решает отказаться от спасения и принять смерть, отключив кислород в отсеке, но ей является погибший Мэтт (галлюцинация или «призрак», персонаж, находящийся «по ту сторону» – то есть еще один элемент дыхания смерти), и именно он убеждает ее бороться дальше. Оказавшийся в жизненном тупике Фил Коннорс буквально кончает жизнь самоубийством... много раз, и все безрезультатно. В «Матрице» предателю удастся уничтожить почти всю команду Морфеуса, а сам лидер попадает в плен и находится при смерти. Эти кризисные точки – признание нарратива, что результаты даются непросто и что только испытание серьезными, суровыми событиями может вызвать развитие героя. Это цена победы, цена роста и преодоления. Смерть в нашем понимании – это жизненно. (Разговор о роли смерти персонажей в истории продолжится в [главе 4](#).)

Естественно, в жизни может быть недостаточно одного кризиса, чтобы измениться. Мы в нем застреваем, вообще не погружаемся в него, оставаясь в комфортном состоянии вялотекущей меланхолии, мы нуждаемся в дюжине кризисов, чтобы понять про себя хоть что-нибудь, мы изо всех сил кутаемся во все свои удобные механизмы защиты, типа «а просто все сволочи». Или жизнь может вовсе не предложить такой кризис-приключение, который возьмет нас за шкуру и вытащит на новый уровень осознания и преодоления. Но у фильма есть временное ограничение, поэтому в драматургии появляется нарочитость.

Бывают и истории с «плохим концом», что тоже нормально – это мировоззрение автора. «Жизнь – боль» – так думал каждый из нас хотя бы единожды. И мифы, случается, плохо заканчиваются, и сказки бывают страшные.

Рассмотрим варианты поражения.

Убедительное/заслуженное поражение

Если, по определению Труби, жанровые формы отвечают на вопрос «Как жить лучше?», то обратная сторона этого вопроса: «При каких обстоятельствах, в каком обществе и в какой системе, делая какой выбор, давая волю каким внутренним порокам, хорошо жить не получается?» Чтобы негативная концовка истории работала (то есть была конструктивной и сохраняла привлекательность фильма для зрительской аудитории), мне кажется, необходимо применить в истории один из двух подходов.

А. Драматургически убедительное изображение устройства системы или общества, где герой неизбежно терпит поражение и встречает буквальную или метафорическую смерть. Так устроены фильмы Юрия Быкова «Майор» и «Дурак», которые делают акцент на устройстве системы.

Этот элемент намного сложнее, чем кажется, и подразумевает небанальные, точные наблюдения, а не поверхностное видение и транслирование общеизвестных истин, которые

доступны зрителю. Зачастую кинематографист считает достоинством запечатлеть такие общие места, и, несмотря на то что в этом есть ценность гражданской позиции и социального высказывания, все сводится к штампу без откровений и глубины. Однажды в статье я сравнил «Левиафана» Звягинцева и «Дурака» Быкова отчасти именно в этом отношении. Последовали комментарии, и для меня было поразительно, насколько сложно объяснить, где истинное раскрытие системы, а где – нет. Мы мыслим поговорками или подхваченными фразами («власть развращает», «государство не победить», «все прогнило»), но на самом деле понятия не имеем, что это значит.

Звягинцев поднимает важные социальные и политические вопросы, которые можно и нужно поднимать, даже в резкой форме (и я первым буду выступать за то, чтобы режиссер имел право снимать, о чем хочет и как считает нужным), но выбирает для изображения стереотипный кошмар: в «Левиафане», например, протагонисту противостоит насквозь коррумпированный мэр, бандит и пьяница. Не хочу утверждать, что таких мэров не существует, – но эта картина не раскрывает для нас природу зла, как не раскрывают ее жанровые фильмы с картонными злодеями. Его приятно ненавидеть, но такой образ повторяет наше поверхностное впечатление (сводящееся к поговоркам): внутри этого тупого, алчного, зарвавшегося мэра нет ничего человеческого, ни капли совести, ни грамма вины. Внешне так часто бывает (см. главу 4), но дело в том, что душа человека богата и соткана из противоречий, и задача драматурга – поместить персонажа в такую ситуацию, в которой его разные полюса начнут борьбу или хотя бы вскроются, как бы глубоко спрятаны они ни были. Так, в «Клане Сопрано» есть сцена, где дочь Тони требует правды: чем занимается отец? Тони вынужден приврать, и в этот момент раскрывается перед нами как человек, понимающий, что такое хорошо и что такое плохо. Как именно зло побеждает в себе добро? На какие сделки с совестью идет? Какой аргументацией оправдывается? Как найти небанальный, но точный способ показать это, вроде кружки с разбитым в нее яйцом в «Крамер против Крамера»? Кино ищет свою «правду»: подход, противоположный «поговорочному мышлению», далекому от приема «остранения» Шкловского, увеличивающего путь зрителя/читателя от формы к смыслу. «Поговорочное мышление» его сокращает.

В то же время Юрий Быков наглядно показывает не только причинно-следственные связи между большим бизнесом, муниципальной властью и обывателем, но и персонажей, среди которых далеко не все полные отморозки; им предстоит сделать выбор, и мы видим, как и почему они его делают, что происходит с остатками добропорядочности, как мэр делает финальный шаг за грань добра и зла. Однако и в «Левиафане» есть как минимум одна очень точно подмеченная сцена, емко, небанально и завораживающе раскрывающая систему: сцена, где зачитывается приговор в суде – монотонной, отточенной годами, зубодробительной скороговоркой, и камера, будто и сама замороженная, медленно наезжает на пристава. Вот это образ! Уникальная находка, в которой выражено отношение системы к человеческим судьбам, ломаемым ею с безразличием и эффективностью.

Б. Герой так или иначе оказался достойным плохого конца или послужил его причиной. Буквально («Сердце Ангела») или на уровне морали истории.

Приведу пример из триллера Фернандо Мейреллеса «Преданный садовник», в котором есть почти все варианты поражения героя, упомянутые в этой главе, поэтому просто обратите внимание на совокупность всех факторов истории, намного более сложную, чем убеждение «все тлен». Сложность можно и нужно причислять к свойствам жизни как таковой, верно? И если так, то любой однозначный взгляд на жизнь – грубое упрощение.

В финальных кадрах фильма ясно, что героя, скорее всего, убьют. Но он заплатил эту цену за раскрытие масштабных махинаций, которые стали причиной гибели его жены. То есть в этом поражении есть горькая победа.

Более того, мы понимаем, что без жены он *утратил смысл жизни*. Его хватило ровно на то, чтобы отомстить за ее смерть, довести свое расследование до конца, восстановить справедливость. Мы не так горько переживаем за него, как переживали бы за персонажа, страстно желающего жить.

Если вдуматься, здесь есть и дополнительные психологические мотивировки. Герой, Джастин Куэйл – классический маленький человек, незаметный интроверт, винтик в британской государственной системе, а Тесс – яркая, спонтанная, бесстрашная политическая активистка. Ее интерес к нему, их последующий брак – маленькое чудо для Джастина. Но чудес не бывает (если следовать канонам «жизненного» кинематографа): Тесс использовала Джастина, чтобы в качестве жены дипломата попасть в Африку и расследовать преступления крупной фармацевтической компании. И выходит, что политика невмешательства Джастина, его слепота к истинным целям Тесс, его упрямая приверженность своей роли маленького человека помешали ему осознать, к чему идет дело, и защитить свою жену. Своим самоотверженным расследованием до конца он искупает свою вину и расплачивается за собственную наивность, и эта решительность, самоотверженность тоже компенсируют смерть Джастина, добавляют к ее жизненности мифа, делают ее героической.

Частичное/компенсированное поражение

Бывает также такой формат истории, как «поражение, но...». Приведу три понятных примера (намеренно выбираю авторские драмы, не жанровые работы). В «Ночах Кабирии» героиня приходит к однозначному краху. Она осталась без средств к существованию и разочаровалась в любви. Сюжет сигнализирует нам: жизнь жестока, любовь хрупка, доверие неоправданно. Боль героини невыносима. Но ее последний проход по улице, когда она начинает смеяться сквозь слезы, выводит сюжетный смысл к финальному «но, несмотря ни на что, жить можно и нужно, пока существует хоть что-то, что вызывает улыбку у вас на лице». Как говорится, боль неизбежна, но страдания – это наш выбор.

«Два дня, одна ночь» братьев Дарденнов. История о буднях наемного работника. Чтобы сохранить свое место, героиня должна убедить своих коллег на маленьком предприятии проголосовать за нее. Проблема в том, что, голосуя в ее пользу, сослуживцы голосуют против своей надбавки. (Узнаете предпосылку «Что, если?»?) Весь фильм она обходит их по одному, уговаривает, сталкивается с разной реакцией. В конце половина сотрудников поддерживают ее – и все же ей не хватает одного голоса. *Поражение!* Но история не закончена. Отозвав ее в кабинет, начальник предлагает сделку, при которой пару месяцев спустя она сможет вернуть себе место ценой увольнения другого сотрудника. Героиня не может отплатить так людям, поставившим на кон свое благополучие ради нее. Она отказывается. И, выйдя на улицу, она умиротворенно улыбается сама себе впервые за весь фильм, эдакой «улыбкой Кабирии». Работу она себе не вернула, но обрела веру в людей, в их благородство и человечность, в том числе и в результате своего собственного поступка.

Российский фильм «Класс коррекции» рассказывает историю девочки-колясочницы, которая терпит страшное поражение в результате неприятия даже учениками и преподавателями специального класса. К финалу фильма она раздавлена полностью; теряет самообладание даже ее терпеливая мать. До этого момента сюжет развивается так, как и можно ожидать от российской авторской реалистичной драмы: безысходность, безнадежность, мытарства, нечеловеческая жестокость, физическая и психологическая, со стороны взрослых и подростков, крепкий, но однотонно страшный фильм о так называемой «правде жизни». И вдруг героиня...

проходит мимо, встав с кресла-каталки. Еще некрепкими, но какими-то твердыми и неумолимыми шагами, бросая матери хладнокровное, невозмутимое, железобетонное: «Вставай, мама. Пойдем».

Из страшного испытания чаще получается надлом, рана, принятие роли битой собаки, жертвенность. Намного реже (мифическое) из боли рождается невероятная сила. Есть ощущение, что теперь девочку не сломит никто и ничто. Здесь не совсем «улыбка Кабирии», не «человек нашел в себе волю жить дальше», а более сложная сцена. Вместе с восторгом и торжеством зритель ощущает жуть. Страх за тех, кто встретится на ее пути в неурочный час. И за нее саму – за страдания, через которые она приобрела свою грозную силу, и за ту часть ее души, которая только что омертвела, заledenела насовсем или надолго, став ценой тяжелейшего триумфа. Мифическая сила выросла из жизненной боли и потрясений. Мифическое и жизненное в этом финале сплетены так плотно, что их контраст и единство вызывают потрясающий эмоциональный отклик.

А вот еще пример, не совсем обычный, из отечественного фильма «Стиляги». Сцена, в которой Фред рассказывает Мэлсу, что никаких стилигов в Америке нет, ставит некую точку в истории: призрачная мечта развеяна, всем пришлось повзрослеть и стать обычными. Формально сюжет на этом заканчивается. Но назначение следующей сцены, музыкального прохода по Тверской под песню «Шалей-валей», – уже как бы за рамками истории сказать нам, что люди, подобные стилигам, были везде и всегда, что они яркие, что они рядом с нами, и их колоритное разнообразие делает мир интересным, а их инаковость не угроза. А значит, увлечение стилижной культурой было не напрасным. И у влюбленных все сложится хорошо. И пусть это заявление звучит не внутри самого сюжета, а выражено с помощью «греческого хора», но за счет этого становится глобальным и вневременным.

Даже при формальном поражении в финале возможно дать зрителю надежду, выход или ценность, которая становится для него высшей.

Поражение как цена за победу

Это тоже вариант усложненной концовки. Рассмотрим гибель героя в финале. Казалось бы, довольно радикальный вариант, но и такое кино может воодушевлять и быть кассовым. Элемент самопожертвования известен еще в мифах античности и вполне вписывается в ДНК нашего коллективного бессознательного. Но вот чек-лист из нескольких вопросов, который позволит подумать над тем, верно ли использован этот элемент.

А. Ради чего погибает герой? Какова величина или важность проблемы, которую он решил ценой жизни? (Проблема может быть личной, не только общественной.)

Б. Есть ли в сюжете другие персонажи, с которыми мы идентифицируем себя и которые будут нести ценности и дух героя дальше? Есть ли герои, которые в полной мере оценили жертвоприношение героя и сохраняют о нем память? Есть ли в фильме персонажи, с которыми после гибели героя можно «обсудить» эту потерю?

В. Понятны ли идеалы/ценности, ради которых погиб герой?

Г. Понятны ли психологические мотивы героя, которые привели к его гибели? Например, искупил ли он этим поступком какую-то свою вину?

Д. Были ли у него другие варианты?

Т-800 («Терминатор-2») приносит себя в жертву ради будущего человечества – в результате пути, на котором он как раз осознает ценность человеческой жизни.

Гарри Стэмпер («Армагеддон») гибнет, чтобы выжила планета. Его путь изменений связан с проблемой незрелости, инфантильного неприятия взрослости его дочери и ее выбора

мужчины. Принося себя в жертву, Гарри одновременно дает добро на союз дочери и Эй-Джея, принимает следующее поколение, наследников и хозяев спасенной Земли.

(Вот еще один яркий пример нарочитости художественного повествования: придумка о том, что в финале Гарри должен выбирать между своей жизнью и жизнью Эй-Джея, того самого персонажа, на которого завязана сюжетная линия (арка) изменений Гарри. Хотя в экипаже всего горстка людей и вполне вероятно, что именно Эй-Джей вытянет короткую спичку, добавьте к этому внезапно возникшую необходимость пожертвовать кем-то, поскольку поломка в часовом механизме бомбы требует ручной детонации... Зритель чувствует здесь руку автора. В «Армагеддоне» много таких моментов: спасение в последнюю секунду на взрывающейся станции «Мир», где перед Гарри тоже встает выбор: остаться в безопасности или помочь Эй-Джею, что предваряет его финальный поступок; появление заблудившегося Эй-Джея на втором вездеходе в ту самую секунду, когда первый бур сломан и все потеряно... Нарочитость – цена за эмоции и выразительность. Понимающий зритель принимает правила игры. Однако если мы задумаемся о том, чего добиваются авторы с помощью всех этих эффектных допущений, то все они работают на процесс достоверного изменения отношения Гарри к Эй-Джею с самоотверженным поступком в кульминации. Сюжет готов пожертвовать правдоподобием событий ради подлинности трансформации человека! Достойная цель! Больше об этом – в разделе [«Изменения»](#) в главе 8. Замечу только, что вопрос «Верю или не верю?» в драматургии имеет смысл в основном относительно внутренних мотиваций и внутренних преобразований персонажей.)

Джек («Титаник») фактически меняет свою жизнь на жизнь Роуз. Он, как ангел, появился в жизни Роуз, чтобы изменить ее навсегда, и в этом смысле он всегда будет с ней рядом.

Распространенный элемент, тоже помогающий смягчить смерть героя, – *перерождение*. Макмерфи («Полет над гнездом кукушки») умирает ради справедливости, отсутствующей в системе, с которой он столкнулся. В финале он «перерождается» в Вождя, который доделывает дела, не удавшиеся герою (побег на волю, поднятие мраморной тумбы – проигранное пари Макмерфи).

Нечто похожее происходит в «Хладнокровном Люке»: погибая, он моментально превращается в миф, который поддерживает дух остальных заключенных. О нем тут же начинают рассказывать наполовину вымышленные истории, канонизируя его неповторимую улыбку, его непоколебимую волю, его неминуемый очередной побег. Он перешел в другое состояние, оставшись в каждом из своих товарищей, хотя, увы, при жизни ему было сложнее рассчитывать на их безоговорочную веру в него и поддержку. Кстати, и с Гарри Стэмпером в «Армагеддоне» также происходит что-то вроде перерождения. Когда экипаж возвращается на Землю, фотографии Гарри и других погибших астронавтов уже украшают некое подобие временной мемориальной доски. Гарри навсегда стал человеком, который спас планету. Он перешел в состояние мифа, легенды, увековеченный в памяти людей. Таким, самоотверженным и даже сумевшим по-человечески измениться к лучшему, его запомнят дочь и Эй-Джей.

Дух Храброго Сердца переходит в решимость и волю его народа. Герой Тома Хэнкса в «Филадельфии» трансформируется в важный юридический прецедент в борьбе за права ЛГБТ и даже немного в героя Дензела Вашингтона (драматургический инструмент, использующий некое подобие реинкарнации, – анекдот героя Хэнкса, который герой Вашингтона рассказывает в лифте).

Самоуничтожение Т-800 – тот поступок, который позволяет ему переродиться ценностно в Саре Коннор («Если машина смогла осознать ценность человеческой жизни, быть может, и у нас получится...»).

В этом месте бывает и *символическая смерть*, необходимая для окончательного перерождения героя. Элемент «столкновение со смертью» может повторяться и ближе к концу, не только в середине. Нео («Матрица») восстает после клинической смерти. Фрэнк Фармер

(«Телохранитель») доказывает свою любовь к Рейчел тем, что чуть не погибает, спасая ее жизнь. Купер («Интерстеллар») погружается в сингулярность, в которой проживает некий потусторонний опыт с важным откровением, жертвуя при этом земными десятилетиями, которые ему уже не провести вместе с дочерью: фактически, умирая для нее на долгие годы. В «Темном рыцаре» герой тоже не погибает в прямом смысле слова, но, чтобы сохранить баланс в городе, Бэтмен должен переродиться в преступника в глазах социума и взять на себя вину за происшедшее (самопожертвование).

Интересная вариация: столкновение с *чужой* смертью (или, в расширительном смысле, со *смертностью*). В третьем акте «Дня сурка» Фил Коннорс понимает, что бездомного старика спасти уже невозможно даже с незаурядными возможностями героя, слишком поздно. Тогда Фил, завершая свой путь, переходит от поступков, облагораживающих его самого, к действиям, приносящим пользу другим. Частично смысл фильма в том, что магии неподвластны две вещи: любовь и смерть.

Драматическая ирония

Роберт Макки называет данным термином такую концовку, которая одновременно содержит в себе и плюс, и минус, но один из них однозначно преобладает. В «Крестном отце» Майкл одержал победу над всеми своими противниками, но на пути к ней бесповоротно превратился в дьявола, так что зритель не ощущает ее как триумф. Это победа с подвохом. Победа с драматической иронией.

Отдельная проблема в этом случае: зритель ощущает, что теряет внутреннюю связь с Майклом по ходу развития истории. С кем зритель придет к финалу фильма? Как ему не упасть в бездну «жизненного кошмара»? (Ведь Коппола выстраивает весь мир этой истории так, что путь Майкла – неизбежный, здесь все преступники, включая полицейских и политиков.) Какую мифическую «соломку» подстелить? Функцию «соломки» выполняет Кей Адамс. Только она обладает трезвым пониманием происходящего с Майклом. Она, наш ценностный барометр, осуждает его, выражая зрительскую позицию или, наоборот, подсказывая зрителю отношение к событиям. Именно Кей пытается его остановить. И зритель оказывается вне кабинета вместе с Кей, когда Майкл закрывает дверь, отгородившись от нас окончательно. Но небольшим утешением является тот факт, что мы здесь не одиноки. Стоя рядом с Кей, мы сохраняем знание, что такое хорошо и что такое плохо. Еще один пример работы идентификации: она может *перемещаться*. Мы потеряли Майкла, но у нас есть другой союзник – Кей.

Практически такой же механизм используется в фильме «Одержимость». Барабанщик Эндрю Ниман добился успеха, с невероятными усилиями обошел все препятствия, но и эта победа с подвохом, потому что цена слишком высока. На наших глазах живой человек превращается в бесноватую машину, пока кровавые раны на пальцах и в психике твердеют, превращаются в мозоли, покрывают его панцирем, защищая от новых ссадин и ударов... и притупляя чувства, связь с реальностью, с человеческим. На этот раз даже соломку никто не подстелил. Но, в отличие от Корлеоне, Эндрю Ниман причиняет боль только себе, осознанно уплачивая цену за успех.

А вот обратный пример: *поражение* «с подвохом» и двойное дно у *проигрыша*. Рик в «Касабланке» отказывается от женщины, которую любит (цель и желание, являющиеся вектором развития истории), и все же для нас его поступок – триумф над собственным циничным эгоизмом. План Чарли Бэббитта («Человек дождя»), тоже главный стержень сюжета, срывается, но при этом он обретает семью и становится лучше. Так обычно происходит, когда цель и желания героя изначально ложные, эгоистичные и неспособны привести к решению его внутренней проблемы, удовлетворению истинной потребности. Формула, в которой есть то, чего герой *хочет*, и то, в чем он *нуждается*, и эти истинное и ложное желания противоречат друг

другу, но тернистый путь к *желаемому* заставляет героя испытать ряд откровений, которые приведут его к удовлетворению *потребности*.

Отличие от «частичного поражения» в том, что одно и то же событие, один и тот же процесс или даже сцена обозначены двумя векторами, направленными в «плюс» и в «минус». В «Ночах Кабирии», например, сначала случается поражение, а потом небольшая победа. Процесс же превращения Майкла Корлеоне в чудовище тождественен процессу уничтожения его врагов.

Инструмент драматической иронии не обязательно использовать только в финале фильма. Возьмем замечательную сцену из «Форреста Гампа», в которой Дженни практически соблазняет Форреста: первый и на долгое время единственный интимный момент между ними. (По сути, смысловой блок здесь состоит из двух сцен: сцена, где Форрест принимает парня Дженни за обидчика и портит ей свидание, и последующая сцена в общежитии Дженни.) То ли жалея вымокшего под дождем дурачка Форреста, то ли разгоряченная поцелуями ухажера, то ли понимая и цenia истинные причины поступка Форреста, Дженни идет на сближение эротического характера. Волшебство момента рассеяно, когда для ошеломленного и перевозбужденного Форреста единение с его возлюбленной заканчивается, не успев начаться. Дженни по-доброму смеется, успокаивает его, и сцена завершается на позитивной, теплой ноте понимания и дружеской близости. Однако в то же время Форрест отдалился от своей цели. Дженни убедилась, что этот славный, добрый парень не для нее, он не взрослый мужчина, который нужен ей. (Заметьте, и здесь Форрест проявляет себя не как умственно отсталый, а как наивный и неопытный, неискушенный: подход, способствующий идентификации.)

В результате такой баланс позволяет Форресту (и зрителю) сохранять теплое отношение к Дженни – в конце концов, в этой ситуации она отнеслась к нему с безграничным пониманием и нежностью (идентификация важна не только с главным героем; чтобы желать ему добиться Дженни, нам надо и к Дженни неплохо относиться), и в то же время преподнести сюжетный поворот как неудачу Форреста на пути к его главной цели. Сцена в равной степени о близкой связи двух людей и об отвержении Форреста. Их отношения стали крепче, и все же он дальше от Дженни, чем когда-либо: она ускользает от него во взрослую жизнь, а он остается наивным мальчишкой. Несмотря на это, герой прошел один из ключевых ритуалов инициации: потерю девственности – ведь у него в какой-то форме был секс с ней – с девушкой, которая его отвергла.

Открытый финал

Этот тип завершения истории не стоит путать с приемом, который применен в «Каса-бланке». Если Рик говорит Рено о «начале чудесной дружбы» и строит с ним планы присоединиться к движению повстанцев, это не значит, что концовка открытая. Все линии этого сюжета уже нашли свое разрешение. Просто финал намекает на то, что ждет героев. В *другой* истории. То, какие планы они строят сейчас, и есть логическое завершение сюжета.

Не стоит путать открытый финал также с заделом для сиквела – тизером следующей интриги после полного завершения основного сюжета.

Еще одна ошибка – просто взять и «подвесить в воздухе» центральный конфликт. Открытая концовка – это либо недосказанность («недо-» подразумевает, что основная часть была сказана, остальное можно додумать), либо один-два элемента остались со знаком вопроса, а остальные были разрешены.

В чем суть открытой концовки? Фактически создатель фильма говорит себе: «Если я дам понять зрителю, что все закончилось хорошо, это может показаться ему слащавым. Если я скажу, что все закончилось плохо, я могу его разочаровать. И в том, и в другом случае я искусственно конструирую очень важный фрагмент истории – финал фильма, в котором кроется

его мораль. Я навязываю свое мировоззрение. Более того, обе концовки более-менее предсказуемы. Одна хорошая, другая плохая. Ну или некая "горько-сладкая" комбинация. А может, зритель сам решит, что произошло с героем дальше? Привнесет собственное мировоззрение в этот сюжет? Это будет интерактивный элемент и особое удовольствие для зрителя, пусть и не для всякого».

Пара примеров. «Карты, деньги, два ствола»: ребята влезли в игру, которая им не по силам, схлопотали по носу, остались ни с чем. Теперь, когда один из их непутевой компании висит над рекой, не зная, бросить ли в воду мешок или сначала ответить на звонок и узнать, что в мешке ценный антиквариат, – зритель решает сам, вознаградить ли героев. Достаточно ли они пострадали. Усвоили ли что-то. Заслужили ли утешительный приз.

Последний кадр «Выжившего» заставляет зрителя выбрать финал: выживет ли герой теперь, когда справедливость восторжествовала, когда сын отмщен и смысл путешествия исчерпан, а жена манит в загробный мир? Зрителю решать, осталась ли у героя воля к еще большему вызову – жить и заново обрести смысл, потеряв все, чем он дорожил. Взгляд героя прямо в камеру в последнем кадре как бы подчеркивает, что решение – за зрителем.

Даже в финале «Преданного садовника», когда для зрителя уже очевидно, что героя будут убивать, режиссер все равно не показывает нам расправу. Зачем ставить точки над «i» и демонстрировать зрителю то, что и так подразумевается? В любом случае, у зрителя остается если не надежда, то по крайней мере ощущение не полной безнадежности. Кино не завершается негативным событием, на экране не гибель, а умиротворение героя, выполнившего свою миссию и готового принять смерть.

У открытой концовки есть еще одно преимущество жизненности. Как уже говорилось, модель сюжета искусственно выстраивает вымышленные или стилизованные события, где все, от начала до финальных титров, – выбор автора, в том числе выбор того, где именно поставить точку. В жизни же «сюжет» не заканчивается, за любым хеппи-эндом может последовать очередной кризис, тупик может смениться удачей или умиротворением. Открытый финал не то чтобы перечеркивает развязку фильма, но имитирует жизнь в том, что не делает развязку конечной точкой пути героя, будь она счастливой или трагичной.

Изменения

Долорес (читает «Алису в стране чудес»). «Какой сегодня день странный! А вчера все шло как обычно. Может, это я изменилась за ночь?»

Бернард. Наталкивает на какие-нибудь мысли?

Долорес. Это как в прочих книгах, которые мы читали.

Бернард. В каком смысле?

Долорес. Перемены. Похоже, общая тема всех книг.

Бернард. Пожалуй, людям нравится читать о том, чего они больше всего хотят, но реже всего испытывают.

Сериал «Мир Дикого Запада»

*Мы знаем, кто мы есть, но не знаем, кем мы можем быть.
Уильям Шекспир. Гамлет¹⁵*

Однажды Жора Крыжовников пришел с мастер-классом к студентам моего факультета МШК и возмутился: я, мол, тут курить бросить никак не могу, а люди, понимаешь ли, меняют свою жизнь на экране за два часа. Его можно понять!

Полнометражный фильм (особенно с преобладанием элементов мифа) чаще концентрируется на одном событии в жизни человека, на одном темообразующем приключении. Рик в «Касабланке» преодолевает свою застарелую травму. Фрэнк Слэйд («Запах женщины») заходит в тупик, но через дружбу с мальчишкой вновь обретает смысл жизни. Исак Борг («Земляничная поляна») подводит итоги своей жизни. Эдвард Льюис («Красотка») впервые встречает женщину, которая вызывает у него настоящий интерес.

К классическим фильмам сложно создавать сиквелы потому, что полнометражная картина, помимо фокуса на одном жизненном катаклизме, старается представить его как самый важный в жизни героя. Мифологизирует. После такого преодоления очень сложно поверить в потребность героя в каких-то новых изменениях. Путь героя уникален. Если вдруг мы узнаем, что пять лет спустя Ричард Гир и Джулия Робертс испытывают какие-то проблемы в браке, – миф «Красотки» моментально окажется обесценен вместе с яркими метаморфозами героев. Все было напрасно. Они – такие же люди, как мы, а не «больше, чем жизнь». Они наступают на те же грабли.

Независимо от того, придет ли герой к преодолению своих изъянов и торжеству над внешними обстоятельствами или же к падению, краху, – он меняет свою жизнь. Отталкиваясь от начальной точки своей привычной жизни, в которой существуют (или возникают) проблемы, он выходит из зоны комфорта, совершает непривычные для себя поступки, преодолевает как минимум свойственную нам инертность, пробует новое.

Концентрированная событийность кинофильма, обусловленная фокусом на главном вызове в жизни героя, предполагает один из наиболее важных драматургических инструментов: развитие персонажа. То есть цельный, необратимый путь изменений.

Почему, если вдуматься, это кажется такой нежизненной схемой? Во-первых, потому, что в жизни неуспех встречается намного чаще, чем успех. Если путь изменений приводит героя к поражению, мы расцениваем сюжет как более жизненный, но в любом случае само преодоление, движение за рамки, наличие сконцентрированного пути развития в принципе – это уже некий успех, попадающий в категорию мифического «уникальность, исключительность». Во-вторых, в нашей культуре есть такая особенность: воспринимать кино как зеркало реальности.

¹⁵ Перевод Б. Пастернака.

Именно поэтому у нас очень плохо приживается жанровый кинематограф; именно поэтому мы сладострастно цепляемся за мелочи (у немцев на форме в сериале «не те» пуговицы, а iPhone в «Черной молнии» никак не мог бы работать под водой!). Кино – не только зеркало реальности, но и *потенциальная* реальность, когда рассказывает о том, как *бывает изредка*. Например, когда человек все же бросает курить, начинает зарабатывать в десять раз больше или добивается любви отвергнувшей его девушки. Все упирается в то, во что верит каждый из нас. Именно это, мне кажется, имеется в виду, когда заходит речь о *высшей правде* или *художественной правде*.

Надо заметить, что между профессионалами часто ведутся споры: меняются ли персонажи на экране или же характеры раскрываются в новых обстоятельствах? Правильно ли говорить о *трансформации* героя? Это отдельное интересное обсуждение, напрямую связанное с тем, меняются ли люди в реальной жизни. Короткий ответ: характер не меняется. Взгляды или отношение к определенным аспектам жизни могут измениться. Осознание своих недостатков, ограничений и специфических поведенческих ловушек помогает в контроле над ними. Так что, как называть развитие персонажей на экране, – вопрос терминологии. Но различие между изменением и раскрытием все-таки есть. Об этом позже.

Возможно, Жора Крыжовников действительно никак не может бросить курить. Зато он сумел стать одним из самых успешных кинорежиссеров России, в то время как большинство снимают рекламные ролики, если вообще работают по профессии. Чем не история успеха, не путь изменений, способный воодушевлять?

Р. С. Сейчас, когда книга дописана, не могу не поделиться: только что Крыжовников написал в Facebook, что не курит уже 70 дней. Круто!

Готовность к изменениям

В зрительском кино герой, нуждающийся во встряске, получает некий звоночек: толчок к изменениям (обычно происходящий в точке «Что, если?» или где-то рядом). Он встречает девушку, которая сделает его лучше, если он готов развиваться. Он обнаруживает портал в другой мир. Он получает приглашение шагнуть из зоны комфорта.

Обычно сюжетная структура старается подчеркнуть ту неохоту, с которой герой реагирует на звонок. Покидать зону комфорта не хочется. Там пугающая неизвестность, которая страшнее, чем привычный комплекс жизненных проблем. И герой в той или иной форме отказывается, сопротивляется, но в итоге либо сам решается ступить на этот путь, либо его вынуждают. Эта *вынужденность* хоть и является нарочитым драматургическим инструментом, но тоже отдает дань убеждению, что порой изменить человека можно только пинками. Как и в примере с «Армагеддоном» (раздел [«Поражение как цена за победу»](#) в главе 2), очевидно, что авторы могут закрыть глаза на многие случаи недостоверности не только ради зрелищности или победы. В вопросе «Бывает ли так?» правда трансформации характера волнует авторов больше, чем звонящие под водой смартфоны или прибывающая ровно в последнюю секунду подмога.

Действительно, вынужденность как прием присутствует в огромном количестве фильмов. Так кинематограф признает, что меняться сложно, да еще всего лишь за два часа экранного времени. Приведу несколько примеров, просто чтобы стало понятно, насколько это распространенный прием. «Армагеддон»: Гарри ненавидит Эй-Джея, но вынужден работать с ним сообща, потому что для такой миссии нужны лучшие. Первый шаг к изменениям: признать, что Эй-Джей – лучший бурильщик из всех, кого знает Гарри. «Беглец»: Джерарду плевать, виновен Кимбл или нет, но он вынужден открыть его дело и расследовать его заново, чтобы понять, где искать беглеца. «День сурка»: мизантроп Фил поначалу утверждает, что Рита не в его вкусе. Но, попав в обстоятельства, в которых Рита не вспомнит, что было вчера, он решает

соблазнить ее, чтобы потешить самолюбие: он свободен от обязательств. Фил вынужден узнавать ее, в результате он влюбляется. Функционер Вилкус («Район № 9»), для которого община пришельцев – всего лишь карьерный рычаг, вынужден пересмотреть свое отношение, когда начинает превращаться в одного из них. Индиана Джонс («Последний крестовый поход») не имеет ни малейшего желания искать Грааль и не верит в эти «сказки», но узнает, что только так можно найти его пропавшего отца, с которым у него сложные отношения. Индиана вынужден вступить в контакт с отцом, пуститься на поиски Грааля и пересмотреть свое отношение к вере в метафизическое. Чарли («Человек дождя»), стремясь использовать своего брата-аутиста, чтобы получить деньги, вынужден быть чувствительным к нуждам этого ранимого человека, отвечать за его благополучие, заботиться о нем. В результате он вновь становится способным на близость и отношения. Эта техника используется повсеместно.

Но есть интересная разновидность фильмов, в которых этап отказа от трансформации растянут на весь сюжет. Только к концу герой решает начать путешествие за пределы привычного. По сути, это первый акт фильма, длящийся два часа экранного времени. Но внутри этого растянутого первого акта тоже построена актовая структура. Это, как правило, истории о героях, которые упорно не хотят менять свою жизнь, слишком травмированных, чтобы быть готовыми жить дальше в полную силу.

В «Касабланке» Рик вырывается за рамки своего «Я» лишь в финале. Все его действия – побег от «правильного поступка». Лишь некоторые из них показывают таящийся в нем потенциал стремления к справедливости и самопожертвованию – например, когда он, не сдержавшись, нарушает свой девиз «Ни за кого не впрягаюсь» и помогает молодой паре выиграть (у него же) деньги на визу в рулетку. Ему просто становится все сложнее оставаться тем человеком, которым он решил быть с некоторых пор.

Аналогично, «Умница Уилл Хантинг» только в конце делает решительный шаг за пределы избранного им существования. Весь фильм он отказывается реализовывать свой потенциал, отказывается от девушки, которую заслуживает. Внутри этого побега есть движение вперед через работу с психотерапевтом, через отношения с другом, но порог «зоны комфорта» он пересекает только в финале.

(Не путать с «пассивным героем»! Пусть иногда в ответ на действия извне, Рик и Уилл Хантинг действуют постоянно, *активно* сопротивляясь изменениям, или делая шаг им навстречу (действие), чтобы затем сделать шаг назад (действие).)

«Список Шиндлера» построен на истории реального мифологизированного героя, терпящего полный цикл изменений. Однако, помимо всей своей тематической серьезности и жизненности, фильм ставит вопрос о невозможности изменений для других людей. Как показать, что человек неспособен преодолеть себя? Парадоксальным образом он должен сначала на волосок подступить к изменениям или даже совершить непривычный для себя поступок... и только потом взяться за старое, сорваться, неумолимо откатиться назад. (Часто сюжет проверяет героев во второй половине фильма: точно ли герой закрепил этот урок? И герой может не выдержать испытания, и правильно сделает, потому что ему теперь нужно реабилитироваться, сюжет развивается, ставки поднимаются. Так, например, старик из мультфильма «Вверх» в решительный момент снова выбирает свой дом-аллегию на воздушных шариках, а не помощь союзнику (птице): берется за свое, откатывается назад, сталкивается с тем, что травма по-прежнему держит его в своих когтях. Птица попадает в лапы злодея, старик теряет дружбу с мальчишкой, и теперь пришло время серьезно переосмыслить, чего он хочет на самом деле и зачем носит с собой дом как груз прошлого. Другой герой может откатиться назад насовсем, пасть жертвой своих изъянов.)

Середина «Списка Шиндлера» изобилует сценами, демонстрирующими склонность Амона Гета к карательному насилию, жестокому и одновременно безразлично-беспристраст-

ному. Это повторяется много раз, фильм прямо-таки муссирует эту тему, чтобы нам не показалось, будто подобные сцены случайны. Амон – *отъявленный* эсэсовец.

Наступает момент, когда Шиндлер пытается повлиять на него. Он артистично и убедительно внушает Амону, что настоящая, грандиозная, великая власть, сродни императорской, склонна проявлять милосердие, сострадание. Амона пробирает. Он начинает поступать по принципу «мы вправе убивать... но не убиваем». Ему явно понравилась эта мысль, он упирается ею. У Шиндлера получилось. И вдруг, безо всяких объяснений, Амон начинает прицельно стрелять по только что помилованному мальчику (в этой сцене мы даже не видим Амона вообще). Больше к теме жестокости Амона или его исправимости фильм не возвращается.

В «Списке» мы имеем дело с самым масштабным злом XX века: одержимой нацией, подверженной массовому психозу и оттого напрочь утратившей нравственные ориентиры. Природа Амона не способна к изменениям, потому что он болен недугом гитлеровской Германии, и даже сам он уже ничего не может с этим поделать. Оскар Шиндлер в фильме использует разные тактики для преодоления препятствий. Многие из них он так или иначе преодолевает. Можно сказать, что с этим препятствием он не справился. Здесь Шиндлер терпит крах. Вот откуда возникает новая волна шока! Казалось бы, мы стали свидетелями множества зверств, совершенных лично Амоном или под его руководством. Не происходит ничего такого, чего мы еще не видели. Но теперь, когда мы поверили, что Амон стал если не добрее, то благосклонней, пусть по эгоистичным мотивам, – его жестокость начинает проявляться вновь вопреки всему, и градус ужаса подскакивает еще больше.

Есть другая разновидность персонажей, в традициях советско-российского кинематографа, которые и к концу не находят возможности или сил переломить себя, раскрыть глаза. Их путь циклический, это похоже на белку в колесе, на тигра в клетке, на водоворот. Они мечутся в поисках выхода, за которым начнется путь вперед и вверх, но либо в реальности, в которой они живут, нет дверей, в которые можно выйти из замкнутого круга, либо их собственный склад характера не допускает возможность выхода. И это тоже взгляд на жизнь.

Это и про экзистенциальный кризис Зилова («Отпуск в сентябре») и Макарова («Полеты во сне и наяву»). И про застрявших в своей колее Афоню и Бузыкина («Осенний марафон»). И про неспособного примириться с правдой Чарышева («Любовник»). И про Служкина («Географ глобус пропил»), который не видит для себя будущего хоть с чем-нибудь воодушевляющим.

Все эти персонажи застряли на том отрезке развития сюжета, который в мифических историях занимает первые 15 минут. Перечисленные фильмы в нашем понимании максимально приближены к жизненному кино, хотя содержат и мифические элементы. Оно говорит нам: мы не в состоянии преодолеть оковы бытия. Или (особенно актуально для фильмов 70-х, но и в целом присутствует в национальном мышлении): устройство нашего мира не может предложить ничего мало-мальски стоящего, стимулирующего, воодушевляющего думающему человеку. Человек не может ничего изменить в своем существовании. Мы сталкиваемся с этим постоянно. Но, к счастью, бывают исключения.

Главному герою «Афони» много раз является спасение в виде Кати Снегиревой (чудесное, настойчивое приглашение к изменениям, ангел, которого он не заслуживает, но который готов ждать его), и Афоня много раз небрежно проходит мимо. События, толкающие к изменениям, все время присутствуют в жизни героя, в этом смысле он все время «на грани», но переступает ее только в конце.

Схожим образом ведет себя Чарышев («Любовник»). Фильм выстроен так, что герой постепенно получает информацию о второй жизни своей покойной жены, что позволяет автору постепенно повышать градус, а герою – переживать отдельно каждое новое знание. После очередного откровения Чарышев то откатывается к своему прежнему «Я» (эгоисту, мизантропу, у которого виноваты все, кроме него), отталкивает окружающих, ищет виноватых, ух-

дит в деструктивное поведение, то снова дрейфует к принятию, смирению, пониманию. В этом смысле Чарышев весь фильм меняется и не меняется одновременно (что, пожалуй, очень жизненно). Трагический исход демонстрирует, что либо он изменился окончательно слишком поздно, либо так и не смог сделать выбор.

Наконец, «Географ» – по сути, двухактный фильм, где первый акт занимает почти две трети и содержит по большей части экспозицию жизни героя и пролонгированный сюжет о том, как на бытовом уровне она запутывается и усложняется до точки, когда изменения жизненно необходимы (сюжет, обычно занимающий в голливудском фильме несколько сцен и в любом случае не больше длины 30-минутного первого акта). События этого отрезка напрямую вытекают из характера Служкина (прогрессирующие проблемы в школе, в семье, с коллегами и друзьями) и выстроены по эскалации, однако все это время герой остается «в зоне комфорта», не приступает к действиям, запускающим начало изменений. Таким образом, фильм отдает дань жизненности, оттягивая точку возможных перемен, в отличие от большинства картин, в которых сюжет начинается, когда герой уже почти готов или вынужден начинать меняться.

Далее следует кульминационный и относительно короткий второй акт: поход со школьниками (который упоминался не раз, прочерчивая вектор ожиданий: мы знаем, что за повседневной жизнью Служкина последует все-таки событие, выходящее за рамки рутины и обещающее новые движение и динамику). У похода большой потенциал стать событием, меняющим Служкина, и, действительно, мы видим, как события влияют на него, как ему приходится брать на себя ответственность, заботиться о других, сказать «нет» школьнице, с которой он безответственно заигрывал, как он совершает ошибки и осознает серьезность последствий. Однако это еще не значит, что герой теперь заживет по-новому. В послесловии нам дают понять, что жизнь Служкина останется такой же, как в начале, по крайней мере не хуже (нивелированы опасные ситуации, созданные в середине; к нему вернулась жена, ушедшая к другу). Но зря ли мы проделали этот путь вместе с ним? Не совсем, потому что *стали возможными изменения хотя бы для других*: учеников Служкина, которым ему удалось передать то хорошее, что в нем все-таки есть. Изменения для него невозможны, но авторы оставляют надежду хотя бы следующему поколению, и Служкин этим удовлетворен.

Такая структура вполне органична, поскольку в трехактной структуре второй, самый большой и сложный акт («мясо сюжета») посвящен череде событий, которые кумулятивно меняют героя. Герой проходит *путь*. В «Географе» смысловая нагрузка второго и третьего актов занимает 45 минут. Раз путь Служкина не привел к значительной трансформации или реализации его потребностей и желаний, возможно, пропадает и надобность развернутого второго акта. Авторы долго подталкивают Служкина к необходимости изменений, а затем проводят его через кульминационное испытание, после которого герой хотя бы вернулся к норме, а его подопечные заметно выросли и стали лучше.

Как и в случае с позитивными/негативными концовками, на пути изменений тоже масса усложненных вариаций.

Временной отрезок пути изменений

Мы уже говорили о цене изменений: герой должен страдать, прилагать невероятные усилия, заходить в тупики, меняющие отношение к жизни, сталкиваться с собственными изъянами и несовершенством и иногда даже погибнуть ради достижения своей цели или защиты своих ценностей. Тогда самопожертвование и есть венец его пути.

Еще один способ сделать изменения убедительными – выделить на них больше сюжетного времени. Такая возможность есть у сериалов. Обычно («Секретные материалы», «Менталист» или «Детектив Монк») нам нужно принимать условное допущение наличия запутанного преступления каждую неделю, неделя за неделей, и успешного раскрытия каждого такого дела.

Первый же сезон «Настоящего детектива» как бы приближает нас к жизни, фокусируясь на одном расследовании, дважды прекращенном, которое не получается завершить на протяжении долгого времени. Но, охватывая этим расследованием целые 17 лет и показывая, как дело преследует героев все это время, сериал одновременно превращает его в мифическое. Сложное расследование, не поддающееся разгадке долгое время, жизненно. Уникальное расследование, занимающее полжизни, мифично.

Яркий пример полного метра – снова «Форрест Гамп». Потребность Форреста быть полноценным человеком, полноправным членом общества реализуется в течение всей его жизни; сюжет фильма охватывает около 30 лет. Герой переживает потери, но и обретает друга, любовь, семью. Близкие принимают его таким, какой он есть. В фильме достаточно мифологизирующих элементов, но сквозная потребность, связанная не с чем-то глобальным, а с личностью самого героя, и долгий отрезок времени, затраченный на достижение этой цели, позволяют заземлить сюжет, сделать его жизненным.

Один из явных подтекстов фильма «Стив Джобс» об одном из самых успешных людей нашей эпохи в том, что успех не приходит в одночасье. Эта мысль выражена в рассказе о Джобсе в трех ключевых событиях, разбросанных на отрезке в 14 лет, – трех презентациях нового продукта. Сюжет охватывает и раскрывает личность Джобса и его жизнь, но легко укладывается в длину полнометражного фильма, потому что фокусируется на трех конкретных точках с максимальной концентрацией цели, проблемы, ставок, экзистенциальных вопросов, сомнений – самой личности героя.

Реакция на изменения

Порой сам герой может быть готов к изменениям, искренне и пылко желать их. Он созрел. Тогда его ждет еще одна жизненная ловушка. К его трансформации могут быть не готовы окружающие. У Кристофера Воглера этот элемент называется «преодоление первого порога», а тип персонажей и явлений, которые стоят на пути героя, «привратниками». В сказках и мифах это персонажи, загадывающие героям загадки, от ответов на которые зависит их дальнейший путь, или как-то иначе охраняющие вход на неизведанную территорию. Баба-яга – классический привратник. Такие персонажи могут казаться страшными, потому что олицетворяют невротический ужас, связанный у нас с изменениями: ужас выхода за пределы зоны комфорта, привычной жизни, которая нас уже не устраивает, но неизвестность пугает настолько, что порой мы даже придумываем себе привратников, чтобы ничего не менять (все равно не смогу; такие талантливые, как я, в кино не нужны; там все схвачено; там мои произведения превратят в жвачку; этим не заработаешь на жизнь; ну вот же, с первого и пятого раза не получилось, а значит, все так и есть). В кино страхи и сомнения героя воплощены в виде конкретных персонажей из его окружения. И это так знакомо нам из реальности. «Но ведь эта работа стабильная и приносит тебе заработок». «Этот парень тебе не чета, я знаю, я прожила жизнь». «Куда же ты поедешь, бросив несчастную мать?!» «Да ладно, давай напьемся, начнешь новую жизнь через неделю». Вот это все.

Но привратник далеко не всегда является частью главной антагонистической силы истории, и чаще всего его можно перехитрить, победить, заставить себя уважать, переманить на свою сторону и сделать союзником, получить помощь (например, путеводный клубок, который обычно дает герою Баба-яга). Потому что, как только мы находим в себе силы и смелость двигаться по новому пути, как только это первое препятствие остается позади, оно оказывается совсем не страшным. И среда, наше окружение, рано или поздно смиряется. Соппротивление, стремящееся сохранить ситуацию в неизменном виде, угасает, система перестраивается и постепенно принимает новый порядок.

Фильм «Красота по-американски» полностью основан на приеме привратников. В один момент Лестер срывается. Он устал подчинять свою жизнь условностям. Он больше не хочет рабочей рутины, он больше не хочет выполнять привычные действия, создающие видимость успешного брака, он превратился в робота и понимает это. Его поведение запускает цепочку событий, цепочку реакций со стороны окружения, и с самого начала мы знаем, что Лестер погибнет. Ему так и не удастся вырваться из паутины системы. Отчасти потому, что слишком уж заостренел описываемый среднеамериканский образ жизни, и сошедший с ума винтик в механизме вызывает панику и непонимание. Отчасти потому, что кризис среднего возраста у Лестера – это взрыв, спонтанный крик души, понятный, вызывающий симпатию и сопереживание, но в то же время слишком безответственный, слишком безумный. Герой с легкостью крушит все устои, но не имеет ни внятного плана, ни картины будущего (качать мышцы, курить марихуану и соблазнить подружку дочери?!). Что случится, когда у него закончатся деньги? Как не разрушить свою семью и не отдалить дочь ценой личной свободы? Каков новый порядок, который должна принять система? Пока что Лестер предлагает ей лишь беспорядок. По сути, он выступает как трагический персонаж, который катится под откос и неизбежно набирает скорость, но не без симпатичного задора и лихачества. Но главное в том, что человека, пустившегося по пути изменений к более счастливой жизни (миф), удержали и не выпустили из его окружения (жизнь).

Неизменные характеры

В контексте этой темы будет полезно поговорить еще об одном важнейшем драматургическом инструменте. О конфликте нам уже все уши прожужжали. Давайте вспомним о его кузене – *контрасте*.

Контраст работает в кино разнообразно. Во всех случаях он, как и конфликт, создает напряжение, заряженность, основанную на взаимодействии противоположностей (порой конфликт *рождается* из контраста, как в комедийном поджанре «Рыба на суше»¹⁶). Как два полюса батарейки. Напряжение же для драматургии – благо, но создавать его непросто.

Главные герои (особенно часто это происходит в жанрах «бадди-муви»¹⁷ или романтической комедии) – представители разных культур, рас или национальностей, разных возрастов и полов, разных ценностных сфер. В «Долгом поцелуе на ночь» есть все категории: Саманта – молодая белая женщина, которая в середине сюжета позволяет себе слишком много свободы, Митч – пожилой мужчина-афроамериканец, который наставляет ее на путь истинный, возвращает к семье; в «Успеть до полуночи» оппоненты, которые становятся приятелями, – оба мужчины средних лет, но один – мошенник, а второй – «охотник за головами», который ловит беглых преступников.

Как правило, контраст становится поводом для конфликта. Напряжение возникает сразу, автоматически, из сути самих персонажей, раньше, чем между ними возникнет конфликт. Если представить динамичный, с насыщенным событийным рядом, фильм в виде графика, он будет выглядеть как постоянное чередование пиков и падений. За счет постоянных переходов от успеха к краху, от провала к надежде, от неудачи к новой тактике и наоборот (то есть контрастирующих событий, постоянно происходящих одно за другим) сюжет может поддерживать зрительский интерес и в целом позволять герою проходить насыщенный путь изменений и достичь результата, не изменяя жизненной достоверности. Также вы наверняка замечали, что в блокбастерах пафос все время перемежается юмором, в напряженные сцены вкрапля-

¹⁶ Разновидность комедии, в которой герой попадает в непривычную среду.

¹⁷ *Buddy movie*, «фильм о приятелях», – жанр, который обычно рассказывает историю двух очень разных людей, которым в итоге удается стать друзьями, или же близких друзей, чья дружба испытывается на прочность.

ются шутки, настроение меняется от сцены к сцене. Когда серьезное и радостное, грустное или страшное и смешное существуют бок о бок, каждая из эмоций становится острее, живее. (Помните, как в американских фильмах? Если у героя должны убить или похитить девушку, это нередко происходит как раз тогда, когда он хочет сделать ей предложение, или решил помириться после ссоры и признаться в любви, или вообще на фоне идеальных отношений.) Более того, смотреть фильм, полностью построенный на эксплуатации у зрителя ощущения напряженности, практически невыносимо. Комедия, сложенная исключительно из шуток и гэгов, скоро выдохнется, даже если все шутки действительно остроумны от начала до конца. Зритель устает смеяться, и в его восприятии двадцатая комедийная ситуация, как шикарно она ни была бы написана и сыграна, перестает быть смешной.

Контраст работает и в смысловой модели фильма в целом. Это и полярность начала и результата пути героя (в кино зачастую в развязке содержится отсылка к начальной точке вектора изменений, напоминание, каким был герой раньше). Это и контрастирующие векторы действий, из которых один, например, приводит к желаемому результату, а другой – нет (возьмем хотя бы героя Абдулова из «Чародеев», которому удастся пройти сквозь стену после неудачных попыток, лишь когда он, разозлившись, обретает достаточную эмоциональную мотивацию); или контрастирующие грани проблематики сюжета, выраженные через разных персонажей или разные системы, которые вместе являют собой полноценное, исчерпывающее, многостороннее высказывание на тему фильма. Это и контраст противопоставленных ценностей, из которого во многих случаях и возникает тема. И так далее – примеров масса.

В случае неизменных характеров контраст – один из важных инструментов, заменяющих собственно трансформацию героев.

Яркий пример работы с не меняющимися персонажами наблюдается в фильмографии братьев Коэнов. Посмотрим, как это компенсируется контрастом и дополнительными факторами.

1. Коэны рассматривают в контексте заданных обстоятельств уже сложившиеся характеры. Если традиционный голливудский фильм в начале делает акцент на черте или изъяне характера героя как максимально определяющем его качестве, а в конце – на приобретенной противоположности этой черты (эгоцентризм – забота о ближнем в «Человеке дождя», контроль – принятие в «Армагеддоне», мизантропия – человеколюбие в «Дне сурка»), то Коэны сразу создают сложные, противоречивые характеры и наблюдают за тем, что с ними происходит в порой еще более противоречивых обстоятельствах. Мы можем с уверенностью сказать, что подчеркнутое определение персонажа через призму его конкретной проблемы можно отнести к художественной стилизации с целью придать сюжету форму и смысл (то есть к мифической сфере), а более сложное определение персонажа как носителя сразу нескольких характеристик, казалось бы, не вполне совместимых, – к жизненной сфере.

Джерри («Фарго») – *маленький офисный служащий*, решившийся на *большое преступление*, которое оборачивается неожиданными последствиями и кровавой баней. Он заступил на чуждую для себя территорию (его склад и его поступок – плохо уживающиеся элементы). Осознавая всю трагичность и неправильность его действий, мы также хорошо понимаем ту безысходность, которая вынудила его изменить свою жизнь любой ценой (то есть и осуждаем, и сопереживаем). Поведение Джерри в его попытках исправить ситуацию, на фоне эскалации событий, выходящих из-под контроля, – завораживающее зрелище.

Профессиональные преступники в этом фильме проявляют поразительную (жизненную) *некомпетентность*, демонстрируют *мелочную* алчность на пути к *огромному* кушу. Проницательный полицейский следователь – беременная женщина с простым укладом жизни домохозяйки и неизменным набором моральных ценностей, который подвергается небольшому испытанию в середине фильма, но за этим исключением внутренних изменений у нее тоже нет.

Льюэллин Мосс («Старикам тут не место») – неплохой парень, готовый при этом ступить на опасный преступный путь ради денег. Таким он остается весь фильм. Его оппонент Антон Чигур, который не меняется, но изначально существует в сюжете с таким необъяснимым (вне рамок психиатрии) поведением, таким несоответствующим кровавости его действий равнодушием и такими диспропорциональными поступкам выгодами (хладнокровное убийство человека, чтобы *воспользоваться его машиной*), что от него не знаешь, чего ожидать. Он одновременно целеустремлен и безразличен; для такой эмоциональной невовлеченности его действия носят поразительно личностно окрашенный характер. Психопаты – вообще довольно завораживающее явление, если при этом в системе персонажей зрителю есть с кем идентифицироваться.

Джефф Лебовски («Большой Лебовски») – апатичный пацифист, маргинал с политикой невмешательства, втянутый в интригу с роковыми женщинами, преступлениями и олигархами.

Ранимый, принципиальный интроверт Бартон Финк («Бартон Финк») оказывается на конвейере Голливуда среди экзальтированных типажей Лос-Анджелеса. В историю изначально заложено множество контрастов: театральная драматургия – студийное кино, Нью-Йорк – Лос-Анджелес, интровертный, невротичный герой – экстравертная, нарциссическая среда.

«Да здравствует Цезарь!» – статичное по динамике изменений, виньеточное кино, где яркие типажы контрастируют друг с другом или являются воплощением противоречий сами по себе. Взять хотя бы актера мюзиклов Берда Гарни (персонаж Ченнинга Татума). Интересно, что линия этого персонажа состоит фактически из двух сцен. Первое знакомство зрителя с Бердом происходит благодаря подробно показанному музыкальному номеру в его фильме (танец морячков в баре). Он предстает перед нами как человек, чье призвание – талантливо петь и плясать на публику под популярные мелодии. Однако следующая сцена с его участием полностью разрушает этот образ, потому что в ней неожиданно суровый и мрачный Берд из идеологических убеждений навсегда покидает Америку на советской подводной лодке! Поскольку в одной сцене раскрывается одна сторона Берда, а в следующей – ее неожиданная противоположность, создается впечатление динамики. Но персонаж не изменился, изменилось наше его понимание.

Фильмы с не меняющимися героями можно определить так: динамика изменений персонажа заменена динамикой *раскрытия* персонажа (самого по себе и/или в контексте сферы/системы, в которую он попал).

Что это значит? Попробуем разделить главный, сквозной вектор ожиданий фильма на две части. Первая будет связана с целью/желанием (добьется ли того, к чему стремится? преодолит ли препятствия? с чем столкнется, к чему придет, какой ценой?), то есть с событийной динамикой. Назовем ее «*событийный вектор ожиданий*». Вторая часть, тоже волнующая зрителя и тоже создающая свои векторы ожиданий, связана с *исследованием человеческой природы* (то, что я называю темой). То есть это динамика героев. Назовем это «*морально-психологический вектор ожиданий*» (что происходит с человеком в незаурядных обстоятельствах? в контексте систем и явлений? как он проявит себя? что поймет, чему научится?). Морально-психологический вектор ожиданий может работать как с личностной (внутренней) проблемой (потребностью) персонажа, так и с его способностью справляться с внешними трудностями, связанными с другими персонажами или системами, что также создает его как личность. В этом контексте вектор *изменений* персонажа и вопрос «Чему научится герой?» – лишь частный случай, хотя и наиболее широко используемый.

Крепкий событийный вектор «цель/желание» практически всегда наблюдается в фильмах Коэнов и является стержневым. Наличие системных или человеческих проблем тоже налицо. Что же тогда происходит в морально-психологическом векторе? Какими другими способами длительного поддержания интереса подменяются внутренние изменения персонажей?

А. Сложный букет разношерстных черт у одного персонажа, позволяющий раскрывать его постепенно на протяжении различных сцен, показывая новые слои. Такой персонаж – сам по себе вектор ожиданий. (После двух сцен с участием Берда Гарни в «Да здравствует Цезарь!» мне было бы еще интереснее увидеть, что он будет делать дальше, даже если его история какое-то время не будет двигать сюжет вперед.)

Б. Помещение персонажа во враждебную контрастную сферу тоже позволяет длительно наблюдать за разными формами его проявлений под давлением экстраординарных или хотя бы просто непривычных обстоятельств (мифическое!). (Смотреть, как Джерри из «Фарго» вертится как уж на сковородке и раскрывается в новых обстоятельствах с новыми ставками, как он ведет переговоры с наемниками, как репетирует рассказ тестю о похищении жены или сообщает о нем сыну, можно сколь угодно долго.)

2. Откровения и осознание происходят не в умах персонажей, а в голове зрителя. В сюжете могут быть заложены любые моральные выводы и возможные точки изменений, но герои не могут или не хотят меняться (самостоятельно делать моральные выводы), и из этой картины и складывается зрительское восприятие той точки, в которой персонажу *следовало* бы что-то осознать. Это как басня: ни лебедь, ни рак, ни щука не понимают, что делают не так, но это не значит, что у басни нет ясной морали.

Джерри из «Фарго» решается на преступление, становится причиной человеческих жертв и попадает в руки полиции. Трудно не заключить, что пройденный путь был неверным, тупиковым. Но заключает зритель, а сам Джерри (по задумке авторов) до последнего сопротивляется и извивается, когда его в трусах волочат из мотеля в полицейскую машину. До последнего ничему не учится персонаж, то есть – не меняется. Узнаём, узнаём человеческую природу.

Да и однозначно правильного выбора тоже нет в этом фильме: Джерри влачит жалкое существование, и это лучше, чем тюрьма, но ненамного. Единственные счастливые герои в «Фарго» – скромно живущая семья следователя Мардж. Именно Мардж произносит в финале слова, которые можно считать выводом и заключением истории: «...И ради чего? Горстки денег? Ведь жизнь – больше, чем деньги. Разве ты этого не знаешь? И вот, ты здесь, в такой прекрасный денек... Я просто не понимаю». Мардж говорит это психопату-рецидивисту, которого нанял Джерри, и по выражению его лица невозможно понять, безразличны ему эти слова или нет. И снова из всех присутствующих только зритель способен услышать послание. (В контексте темы фильма отношение к жизни, счастью и финансовому благополучию у Мардж, Джерри, его жены, его тестя и наемников составляет те самые контрастирующие грани, позволяющие раскрыть проблематику в должном объеме.)

В результате персонажи не могут вырваться из своих мировоззрений (жизненное), но морально-психологическая динамика, смысловая модель (мифическое) выстраивается в метанарративном диалоге со зрителем.

3. Авторы нарочно оформляют произведение так, чтобы отрезки сюжета, предполагающие наличие динамики изменений, остались за кадром. Прежде чем сюжет «Фарго» начинает развиваться, Джерри уже изменился – из человека, которого его жизнь устраивает или который еще не утратил надежду прийти к успеху благодаря собственным способностям, он превратился в человека, готового совершить преступление. В конце истории Джерри неизбежно поймет свою трагическую ошибку, наступит рефлексия, придет сожаление, но и этого мы не увидим.

То же самое с Бердом Гарни («Да здравствует Цезарь!»). Когда-то он был просто талантливым актером «водевильного жанра», который любит свое дело и гармоничен со своей средой. Теперь он превратился в человека, который внешне остается тем же успешным артистом легкого жанра (аполитичный образ), но внутри снедаем ненавистью к капитализму и готов переметнуться к врагу. Когда-то же произошло это изменение? Но Коэнов интересует не сам процесс изменений, а противоречивые характеристики, аккумулированные в одном человеке в результате прошлого опыта.

* * *

Если в вашей концепции важно, чтобы герой не менялся, вы можете ввести второстепенных персонажей, на которых возложите бремя изменений.

В «Беглеце» Ричард не решает личных проблем и не пытается справиться с изъями. У него их просто нет. Он только следует за целью/желанием. Желю Ричарда убили, а его обвинили в этом преступлении – нужна ли такому персонажу еще и личностная проблема? Хороший человек попал в страшные обстоятельства и всеми силами пытается восстановить справедливость. Ему есть чем заняться (событийный вектор «цель/желание»). Однако не один раз я слышал от своих студентов, что для них интереснее преследователь Ричарда, Джерард: персонаж с путем изменений, суровый и одержимый профессионал своего дела, который забыл, что за понятием «долг службы» порой стоит человеческая история. Ричард меняет Джерарда. Джерард гармонизирует Ричарда.

Это не значит, что в «Беглеце» нет сцен, в которых персонажи раскрываются, а не меняются. За эпизодом, где Джерард рискует жизнью своего оперативника в облаве на беглого преступника, следует великолепная сцена. Оперативник обвиняет Джерарда в безрассудстве, считает, что следовало вести переговоры. Джерард спокойно, почти шепотом, сообщает парню: «Я не торгуюсь», а затем накидывает ему на плечи куртку. Одновременно опасная степень преданности Джерарда своему делу (само по себе завораживающее явление) и забота о своей команде раскрываются в этой сцене: неуместные, казалось бы, вещи.

Присутствует в фильме и прием Коэнов: помещение человека в экстраординарные обстоятельства (это не исключительно коэновская техника, а широко используемая в драматургии вообще). Пластический хирург («Беглец») должен играть в следователя, вступать в схватки, уходить от преследования. Это обостренный вектор ожиданий в сравнении, например, с историей о практически всемогущем Торе («Тор»), чей вектор необходимо обострять еще более сильным оппонентом или ослаблением возможностей самого Тора.

Более сложный пример: снова «Форрест Гамп». Для начала: по каким причинам Форрест не меняется? Во-первых, он задуман как персонаж, неспособный к глубокой рефлексии в нашем понимании. Во-вторых, его ценностный набор верен, в нем нет изъяна. Проблема Гампа заложена не в Гампе, а в окружающем мире, который его не приемлет. Мир смотрит на него свысока, не воспринимает всерьез, мир в жизненном плане «сложнее», чем «наивные» и «примитивные» понятия героя («все сложнее»: так мы любим говорить, когда оправдываем морально сомнительные вещи).

Как и персонажи Коэнов, Форрест интересен в каждой сцене самим своим взаимодействием с этой враждебной средой. Он сам по себе вектор ожиданий, ведь любое взаимодействие а) потенциально ранит Форреста и б) уникальным образом осмысливается им, заставляя нас взглянуть под другим углом на привычное и на самих себя («остранение» по Шкловскому!).

Однако неизвестно, смог ли бы фильм держаться на одной лишь этой концепции. К счастью, большой «драматургический вес» имеют еще два персонажа: Дженни и лейтенант Дэн. Если Форресту не нужно меняться, значит, его миссия – заставить «прогнуться изменчивый мир». В итоге Дэн принимает его в качестве друга, а Дженни – в качестве любовника, мужа и

отца ее ребенка. Оба проходят путь признания и принятия собственной «неполноценности», а значит, «неполноценность» Форреста перестает для них существовать.

Глава 3

Случайность

Не знаю, у всех ли есть судьба или мы летим по жизни, как перышко на ветру. Мне кажется, и то и другое. И то и другое происходит одновременно.

Форрест Гамп в одноименном кинофильме

Совпадения – это способ Бога сохранять собственную анонимность.

Альберт Эйнштейн

Знаешь, почему здесь лучше, чем в реальности? Реальный мир – это хаос. Случайность. Но здесь каждая деталь что-то да значит. Даже ты.

Сериал «Мир Дикого Запада»

Как уже говорилось, жанровое кино, мифическое кино выстраивает мировоззрение, выраженное через конкретную форму всеми ее тщательно выверенными частями. В этом смысле мифическое кино напоминает афоризм или поговорку. Очень точный подбор слов, и ничего лишнего. Герой вынужден пойти по пути, который в итоге изменит его. Злодей обладает способностью бить по ахиллесовой пяте героя. Всегда есть персонаж, выражающий внутренние конфликты героя, – например, союзник, который может попытаться образумить героя, если тот зашел слишком далеко. Если в романе для идентификации, возможно, уже достаточно способности героя рефлексировать и страдать (даже такого, как Раскольников или Гумберт Гумберт), то в кино необходимо добавлять внешних черт, поступков и обстоятельств, необходим контраст с другими персонажами.

Уровень условности здесь высок, даже в диалогах (которые, несмотря на это, стремятся по своей стилистике выглядеть естественными). Маленький пример мифической нарочитости из фильма «Индиана Джонс и последний крестовый поход». Сцена: молодой Индиана убегает от преследователей по крышам вагонов циркового поезда. Главарь банды говорит ему: «Все, парень. Бежать больше некуда». В этот самый момент под героем проваливается крыша, и он падает в один из вагонов.

Напомню, что кино *никогда* не отображает реальность, а стилизует ее. Любые разговоры о том, что «это не про жизнь», имеют смысл только в такой формулировке: «Это не про *мою* жизнь, не про мое восприятие жизни и мироощущение». Но в нашем восприятии элемент случайности, непреднамеренности и неаккуратности может отражать жизненную естественность и неупорядоченность.

Профессор из Америки дает интервью по Skype телеканалу BBC на предмет политики Южной Кореи. Нельзя сказать, что в этот момент мир застывает у телевизоров. Мир по большому счету вообще не знал о существовании этого профессора и этого интервью. Но стоило в кабинете профессора появиться в прямом эфире его маленьким непосредственным детям, ролик просмотрели *миллионы* только на YouTube. Это спонтанное проявление жизни в запланированных обстоятельствах.

В нездоровом, казалось бы, интересе к видеороликам с различного рода неудачами (лыжник врежется в сосну; невеста падает в бассейн; кот пугается огурцов) кроется влечение к

неподдельному и непредсказуемому в жизни. *Shit happens*¹⁸ прямо на наших глазах. Драма и комедия жизни в одном флаконе. (См. главы «Драма как жизненность», «Комедия как жизненность».)

В творчестве постоянно говорят о «хорошо отрепетированной импровизации». В игре актеров ценится видимость спонтанного поведения. Ута Хаген в книге «Дань актерской профессии» (*Respect for Acting*, 1973) описывает случай с кошкой, которой по задумке постановщика надлежало присутствовать на театральной сцене во время спектакля. Несмотря на то, что кошка находилась в окружении маститых артистов театра, она отвлекала на себя внимание зрителей лишь тем, что с неподдельной убедительностью, с завораживающей естественностью следила глазами за парящей в воздухе пылинкой.

Я не хочу сказать, что мифическое тяготеет к предсказуемости. Скорее, к выразительности и внятным смыслам, подчеркнутым причинно-следственным связям, цельным идеологическим моделям со считываемым посланием. Выразительность напрямую связана с условностями, с художественным допущением. (Когда доктор Ричард Кимбл в «Беглеце» добирается до своего друга и коллеги Николса – человека, который, как выяснилось, и стал причиной гибели жены Кимбла и смертного приговора самого Кимбла, поскольку хотел обогатиться за счет дефективного медикамента, – то застаёт его посреди выступления на презентации этого самого медикамента! В жизни шансы, что все произошло бы именно так, невелики, но такое развитие сюжета делает повествование «эффективным».) Смысловые фигуры тоже могут казаться нарочитыми, потому что искусственно вычлениют из сложной объективной реальности (бесформенного или мультиформенного фона) определенную точку зрения и выстраивают под нее сюжетные события.

Для определенной категории зрителей все эти черты мифического кинематографа непреносимы, как зубная боль. Если вам важно заслужить ее признание, давайте посмотрим, какие существуют обезболивающие.

¹⁸ Дерьмо случается (англ., жарг.).

Смысл и форма

*Все уже сказано в этом мире, но коль скоро никто не дает себе
труда слушать, приходится всякий раз начинать заново.
Андре Жид. Трактат о Нарциссе (теория символа)*

Типов историй и ситуаций не так уж много. Периодически публикуется очередной список – четыре типа вечных сюжетов, шесть типов историй, 36 драматических ситуаций Польти, 31 элемент Проппа, 22 драматургических бита Труби и так далее. Мы рассказываем веками и тысячелетиями одни и те же истории не потому, что наше воображение ограничено, и не потому, что других типов нет. Они просто не выдерживают испытание временем. Абстрактные истории без начала и конца, где ничьи мотивации не ясны, а эстетическая составляющая преобладает над смысловой моделью, могут вызывать восторги у критиков и небольшой зрительской аудитории, но с годами остаются чаще всего исключительно на страницах энциклопедий и в лекционных залах киношкол.

Когда режиссер или сценарист сломя голову несется прочь от всего, что составляет драматургию, презрительно называя весь человеческий опыт шаблоном, происходит одно из двух: либо (довольно нечасто) мы имеем небольшие открытия на периферии драматургии, которые могут дописать пару новых слов в общепринятом киноязыке и постепенно стать расхожим драматургическим инструментом, либо, отрицая проверенную суть механизмов взаимодействия кинофильма и зрителя, творец не предлагает ничего взамен, кроме самого отрицания. Отказываясь от эмоционально заряженных ситуаций, мы получаем работу, которая оставит равнодушной любого, кроме кинокритика, страстно ищущего такое редкое ископаемое. Бастуя против смысла, мы создаем бессмысленность; отказываясь быть конструктивными, мы творим хаос.

Тем временем авторы зрительского кино, не заходя так далеко, все же исследуют новые формы, новые сочетания жанров, мифического и жизненного, новые тональности, приемы и типы персонажей, структуры. Достаточно взглянуть на историю американского кино. Несмотря на общую ригидность голливудских студий-мейджоров, это летопись непрекращающихся революций.

Сюжетных смыслов, действительно, конечное количество. Однако не путаем сам смысл и ту форму, в которую он облечен. Помните пример из «Крамер против Крамера»? Смысл сцены: отец неприспособлен к родительской роли. Его попытка приготовить сыну завтрак обернется фиаско. Что может случиться? Он разобьет посуду, он сожжет гренки, гренки будут невкусные. Первые попавшиеся варианты ответа. Это – формы, которые может принять этот смысл. Но автор сценария не останавливается на этом. Он пробует другие возможности, пока не находит уникальную форму: отец взбалтывает яйца в кружке вместо миски, и когда приходит время макнуть туда хлеб, кусок не влезает. Тогда отец складывает хлеб пополам. Хлеб не пропитывается яйцом, гренка распадается на куски, и все идет не так.

Одна из наиболее расхожих драматургических ситуаций – признание в любви. Многие фильмы пытаются обойти саму эту фразу или по крайней мере добавить к ней креативное объяснение, почему один человек так важен для другого. «Ты дополняешь меня», – говорит Джерри Магуайер («Джерри Магуайер»). «Ты покорила меня со слова "привет"», – отвечает ему Дороти. Эти фразы – одни из наиболее цитируемых и пародируемых. Не думайте, что наличие пародии говорит о низком качестве сцены. Пародии делают своей мишенью самые громкие и популярные кинофильмы, покоровшие сердца многих. Даже «Список Шиндлера» не избежал этой участи в ситкоме «Сайнфелд».

Или фильм «Когда Гарри встретил Салли»: «Я пришел сюда сегодня, потому что когда решаешь провести с кем-то всю оставшуюся жизнь, то хочется, чтобы вся оставшаяся жизнь началась как можно раньше!»

Один из культовых визуальных образов в кино 80-х – герой молодого Джона Кьюсака с высоко поднятым над головой бумбоксом, неподвижно стоящий напротив дома своей девушки, а из динамиков льется ее любимая песня (фильм «Скажи что-нибудь»).

Давайте посмотрим на более сложные по форме варианты. Персонаж Джека Николсона в «Лучше не бывает» признается женщине, что... из-за нее он снова начал принимать таблетки! Такой ход играет одновременно на комедийную составляющую фильма и на развитие самого сюжета (скверный характер героя, его психическое расстройство). Это экономичность повествования, при которой сценарные ходы рождаются непосредственно из тщательно продуманного мира сюжета и его специфики, поэтому их не приходится высасывать из пальца. Парадоксальным образом ход получился свежим именно потому, что не придуман как совершенно новое обстоятельство, еще не фигурировавшее в сюжете, а происходит из богатой сюжетной экосистемы.

А в кульминации фильма «Четыре свадьбы и одни похороны» Чарльз предлагает Кэрри: «Может быть, ты согласишься *не* выходить за меня замуж? И, может быть, ты подумаешь над тем, чтобы оставаться не замужем за мной на всю жизнь?» Герой признается одновременно в любви и в своем страхе перед близостью и ответственностью брака – тема, проходящая через весь фильм красной нитью. Смысл признания – классический для развязки любовной истории. Но вместо акцента на преодолении страха отношений и обязательств (который, конечно же, преодолевается: Чарльз объясняется в любви, как умеет, и герои оказываются вместе навсегда) признание Чарльза своей формой утверждает право современного человека на этот страх.

Вспомним диалог из фильма «Настоящая любовь» (1993):

КЛАРЕНС. Я убил его. Я убил твоего сутенера.

АЛАБАМА (*плачет*). Это... так романтично...

Фильм насыщен юмором, но смысл этой сцены: вместо слов «я люблю тебя» Кларенс принес Алабаме весть о том, на какой *поступок* он готов ради нее.

Не забывайте: как бы вам ни хотелось убежать от романтики и глубины чувств этой ситуации в юмор или нестандартность, это не всегда хорошая мысль. Если зритель пришел на романтическую комедию или драму, он хочет чувственности и головокружения. Джон Труби говорил, что, *если в работе над любовной историей вам стыдно писать о великой страсти, о близости, о том, как два человека жить не могут друг без друга, – лучше не беритесь за любовную историю.*

Еще один «штамп» в кино: девушка говорит парню, что беременна. Сомневаюсь, что критики возражают против беременности как жизненного факта или как драматической ситуации. Вопрос к форме.

Если включить воображение, чтобы найти оригинальную форму для этой ситуации, первые идеи, которые приходят в голову, связаны с креативными вариациями сообщения. Например, тест на беременность, перевязанный ленточкой и в подарочной коробке (кажется, это даже где-то было). В качестве источника вдохновения в интернете есть масса ярких примеров. А вот в каком ключе придумано решение в фильме «Вундеркинды». Грейди (Майкл Дуглас) и его любовница Сара (Фрэнсис Макдорманд) сообщают друг другу: «Мне нужно с тобой поговорить». Оставшись наедине, они обнимаются, ложатся на диван.

САРА. Сначала ты.

ГРЕЙДИ. Сегодня утром...

САРА (*неожиданно перебивает*). Я беременна.

Ничего из ряда вон выходящего, но фраза звучит не тогда, когда мы ее ожидаем, если ожидаем вообще, поскольку говорит в данный момент вообще другой персонаж. Наши ожидания связаны с *его* новостью.

Наконец, последний пример одного из многочисленных клише. Когда герой «возвращается из мертвых», наиболее расхожий визуальный образ – рука, вылезающая из-под завала или на краю обрыва, иногда подрагивающие пальцы или внезапно открывающиеся глаза. Ничего страшного в этом нет: чем еще герою помогать себе выбраться из-под завала, как не руками? Что является признаком возвращения к жизни, как не осмысленный взгляд или движение части тела? Но если вы хотите порадовать и удивить зрителя, можно найти иные формы. Главное – помнить смысл сцены и эмоции, с ней связанные. Воскрешение героя, который, казалось, повержен бесповоротно, – одна из самых волнующих драматических ситуаций в кино.

Марти Макфлай («Назад в будущее – 2») под прицелом пистолета прыгает с крыши, к изумлению злодея, и через несколько секунд появляется из-за края снова, поднимаясь все выше, будто парит в воздухе. Мгновениями позже мы понимаем, что Док пришел на помощь в летающей машине, и Марти стоит на ее капоте.

У Терминатора в финале сиквела, почти уничтоженного, искореженного, пришпиленного арматурой к заводской технике, с угасшим сознанием... начинает мерцать свет в механическом глазу на изодранном лице: тот самый красный глаз, который стал визитной карточкой Терминатора и фигурирует на всех постерах. Как образ – это все-таки не привычная картина с внезапно раскрывающимися веками, а нечто знаковое. Затем зритель переключается на точку зрения робота, и перед его глазами с помехами восстанавливается экран видеискателя с мигающей надписью «альтернативный источник питания».

«Кунг-фу панда – 3»: По отправляется в потусторонний мир и тащит с собой злодея Кая, жертвуя собой, чтобы спасти близких. На месте, где только что были По и Кай, оседает вихрь из лепестков сакуры в форме символа «инь-ян». Когда друзья и родные По находят способ передать ему свою энергию ци, и там, в потустороннем мире, в схватке с Каем По начинает наполняться силой, в реальности лепестки сакуры вновь оживают и колыхнутся, словно от порыва ветра. Фактически они – показатель самочувствия По и его прогресса.

* * *

В поиске оригинального подхода Джон Труби на примере такого классического сюжетного элемента, как погоня, советует *демонтировать элемент на составляющие* и посмотреть, какая из них «заржавела», с какой можно придумать что-то интересное, перевернуть ее. Составляющими погони могут быть: место погони, средства передвижения, преследователь, преследуемый. Например, сценаристы Спилберга в его фильмах здорово работают с оригинальными средствами передвижения (погоня на цирковом поезде и на вагонетках в шахте в фильмах об Индиане Джонсе, реактивные ранцы в «Особом мнении» и пр.).

В «Парке юрского периода» сценарист демонстрирует столкновение жизни и мифа в погоне тираннозавра за джилом. Чего стоит один только кадр, где поверх образа нагоняющего, нависающего чудовища в боковом зеркале видны слова: «Объекты в отражении ближе, чем кажутся», вырванные из привычных для нас бытовых ситуаций на городских дорогах! Снова соединение мифа с жизнью: динозавр в контексте ПДД.

Даже принадлежность к женскому полу преследователя или преследуемого может быть нововведением, поскольку обычно дело это мужское. В этом я убедился, когда в «Игре престолов» Бродяжка гналась по улицам Браавоса за Арьей Старк. Юная девушка мчалась с неудержимостью, мощью и выражением лица терминатора Т-1000! И это уже само по себе интересный аттракцион. За Арью было страшнее, чем если бы за ней бежал двухметровый детина.

В этом ключе интересна идея таких фильмов ужасов, как «Кристина» или отечественный «Маршрут построен», где вместо старого дома призраки поселяются в автомобиле. (Концепция прекрасная, и причина низких сборов и рейтингов «Маршрута», я полагаю, не в ней.) Поменялся всего лишь один элемент, и в жанре появляется свежесть. Задним числом кажется, найти его просто, но вся киноиндустрия планеты не додумывается до таких нововведений десятилетиями! Например, использование псевдодокументального подхода в хорроре (или жанр *found footage* – «найденная пленка») началось только в 1980 г., причем проходило довольно незаметно вплоть до фильма «Ведьма из Блэр», вышедшего в 1999-м. Зато после успешной «Ведьмы» в этом жанре появились десятки работ. И это тоже особое соединение мифического с жизненным: *монстр как персонаж «документального» фильма*.

* * *

Феномен фильмов Квентина Тарантино и братьев Коэнов во многом основан на элементе случайности. Их сюжеты как бы непредсказуемы. Обстоятельства выскакивают ниоткуда, характер этих обстоятельств неожиданный, абсурдный, нелепый. Это же надо придумать историю человека, всю Вьетнамскую войну пронесившего золотые часы в прямой кишке! Или чтобы гангстеры через обсуждение гамбургеров философствовали о культурных кодах Америки и Европы! (Дополнительно об этом феномене говорится в [главе 7](#) «Комедия как жизнь».)

Возьмем один из таких абсурдных поворотов в «Криминальном чтиве». Бутч Куллидж после боксерского поединка кинул Марселласа Уоллеса – но совершенно неожиданно натывается на него посреди улицы. Тут пока порядок, «нормальная» неожиданность. Дальше они вступают в схватку и оказываются... в подвале ломбарда, в плену у садистов-извращенцев, которые, недолго думая, приступают к изнасилованию Марселласа, с Бутчем, видимо, на очереди.

Что произошло? Герой столкнулся с антагонистом в схватке. Автор хочет как-то разрешить эту схватку в пользу героя, причем не просто по модели «кто сильнее», а идеологически, потому что Бутч – благородный носитель кодекса воина. Тогда, дав сначала герою и антагонисту побороться самостоятельно, автор вводит третью силу, еще более отрицательную и уродливую, угрожающую антагонисту, который на ее фоне становится союзником героя против этой по-настоящему злой силы, и герой проявляет себя, спасая антагониста, чем и заслуживает от него карт-бланш. Понятный и неновый драматургический инструмент. В более стандартной ситуации здесь фигурировал бы какой-нибудь оппонент Марселласа, возможно даже заявленный ранее, из конкурирующей криминальной группировки. Но, не меняя смысла, Тарантино выбирает оригинального злодея. Это – невидимый психопат, незримо существующий рядом с нами в закулисы общества, под прикрытием законного бизнеса и униформы рейнджера, поэтому на него можно наткнуться внезапно и там, где его не ждешь. Воспользовавшись моментом, когда жертва угодила в ловушку, он растаптывает ее, с извращенным задором удовлетворяя свои аппетиты: единственная движущая им сила. Причины ненависти Марселласа к Бутчу нам, по крайней мере, по-человечески понятны: Бутч нарушил пакт и стоит Марселласу денег. Мэйнард и Зед – злодеи из мира хаоса, они вне правил и идентификаций.

К слову, зрительские претензии к сцене секса в карете в фильме «Дуэлянт» тоже основаны на форме. Сцена получилась какая-то чересчур оголенная, нестилизованная, неуклюжие позы, искаженные лица – как в жизни. Интересно, что на экране (во всяком случае в очень стилизованном мифическом фильме) зритель не готов воспринимать подобное. Пожалуй, создателям стоит принимать это во внимание, но и феномен зрительской реакции интересен (см. фрагмент о фильме Андрея Кончаловского «Рай» на с. 76). Нередко аудитория, требующая

правды, понимает под ней нечто иное, чем жизнеподобие, а иногда – и противоположное ему. От героев «Дуэлянта» аудитория хотела более красивой, более стилизованной правды.

* * *

Нет ничего банального или постыдного в чувственности, присущей любовной истории, или ценностях и волнующих миссиях приключенческого экшена. Но, когда истории похожи одна на другую, зритель начинает терять живую связь с этими ощущениями. Думать над тем, как оригинально выразить смыслы через форму, – важная и сложнейшая задача. В каком-то смысле это изобретение киноязыка. Но разумно ли требовать такого результата от каждого просмотренного фильма?

Неожиданные повороты

Вот как истории получаются – с поворотным моментом, неожиданным сюжетом. Счастье у всех одинаковое; каждый человек несчастлив по-своему. Прав Толстой. Счастье – это притча, а несчастье – история.

Харуки Мураками. Кафка на пляже

Непредсказуемость сюжета – первый уровень реализма. Таким образом создается впечатление, что во вселенной этой истории есть место для случайности, жизнеподобия. Мы уже знаем, что удивление имеет отношение к сфере мифического, а узнавание – к сфере жизненного. Однако эти понятия не являются четко очерченными. В данном случае речь идет о том удивлении, которое постоянно вызывает у нас непредсказуемая реальность, которую, в свою очередь, произведение старается облечь в цельную, завершенную форму со считываемым смыслом и внутренней логикой.

«Хочешь насмешить Бога – Расскажи ему о своих планах» – это и есть жизненная непредсказуемость. То явление, о котором Марк Твен сказал: «Правда необычнее вымысла, потому что вымысел обязан держаться в рамках правдоподобия, а правда – нет». То есть удивление, имеющее отношение не к изошренности вымысла и допущений (удивительные миры «Матрицы» и «Начала», уникальность героев и событий, уровень ставок и масштаб), а к непредсказуемости, расшатыванию векторов ожиданий и причинно-следственных связей.

В романе Нила Стивенсона «Криптономикон» есть персонаж Лоуренс Уотерхаус, талантливый математик. Во время Второй мировой войны его призывают в армию, и он вместе с другими призывниками проходит тест по математике. Задача простейшая, из разряда «пароход плывет по реке против течения, скорость такая-то, скорость течения такая-то – за какое время доберется до точки Б?». Математик Уотерхаус решает, что задача с подвохом, так просто все быть не может, нужно рассчитать, насколько течение меньше у берегов, что происходит со скоростью парохода на излучинах и так далее. С точки зрения армейских экзаменаторов Уотерхаус не смог решить простейшую задачку, его IQ считается ниже нормы, и персонаж попадает во... флотский духовой оркестр. Удивительный поворот, исполненный жизненного абсурда, но абсолютно соответствующий странной внутренней логике ситуации: уровень решения задачи не соответствует уровню математических познаний тех, кто проверяет тесты, возможно просто сравнивая ответы с «единственно правильными».

Позже, когда Япония атакует Перл-Харбор, музыканты военного оркестра оказываются в бараке с майором-криптологом, который пытается объяснить им азы шифровальной теории на примере закодированного сообщения. В армии и флоте царит смятение, духовой оркестр – не первая необходимость, и майор надеется, что, разобравшись в материале, бывшие музыканты смогут как-то помочь в сфере первой необходимости: расшифровке сообщений врага. Майор не успевает объяснить и базовые принципы, как Уотерхаус уже «взломал» код. Таким образом, в результате еще одного неожиданного, но логичного поворота Уотерхаус становится ключевой фигурой в тактической войне с врагом.

Получается, что математик в военное время оказался ровно там, где ему и место. Но прежде, чем это случилось, происходит несколько интересных, неожиданных перипетий, без которых все было бы слишком логично и предсказуемо. В этих перипетиях узнается жизненная иррациональность.

Что такое «неожиданные сюжетные повороты»? Попробую обозначить ряд категорий.

План

Наиболее понятные (не то же самое, что «простые в реализации») сюжетные неожиданности практически всегда связаны с драматургическим элементом «план». В системе Джона Труби план входит в ключевую семерку элементов, жизненно необходимых для создания успешной истории.

Кажется очевидным: любой персонаж, задумавший что-то, должен осуществлять это *каким-то образом*. Но даже здесь возможны отклонения. Например, у неприкаянных советских и постсоветских киногероев чаще всего никакого плана нет. С этим, собственно, и связаны их неприкаянность и отчаяние. Таковы особенности культурных кодов среды, которая, не предлагая выхода из тупика, не предлагает и плана. Естественно, сложно судить об истинной популярности таких кинофильмов, созданных в культурном пространстве, изолированном от мирового кинематографа. Тем не менее «Афоня» (у героя этого фильма, кстати, есть план, пусть ложный и комедийно эгоистичный, меркантильный, низкий, расходящийся с его истинными потребностями) по популярности значительно превосходит «Полеты во сне и наяву», где желания героя смутны, причины его мучений и метаний не прояснены, хотя, наверное, и понятны рефлексирующей публике того времени.

Возникновение плана в сюжете – еще одна точка, в которой появляется вектор ожиданий. (Основные категории векторов ожиданий – проблема и цель/желание, а план всегда относится к одной из них: план решения проблемы или план достижения цели/реализации желания.) В чем секрет плана? Что-то при его реализации обязательно пойдет не так, и чем он сложнее и детальнее, тем больше возможных непредвиденных обстоятельств и способов с ними справиться. Во многих случаях план и его срыв и обеспечивают истории волнующую прогрессию перипетий/усложнений, из-за которых кажется, что с каждым шагом герой все дальше от цели и ближе к точке «все пропало».

Бывает наоборот: у героя все получается так, как он задумал. Чтобы это было интересно, автор никогда не озвучивает план, мы наблюдаем в реальном времени за его пошаговым воплощением либо узнаем какие-то элементы плана на каждом этапе. Так устроены все «Друзья Оушена». В старом фильме «Сабрина» герой Хамфри Богарта так и не формулирует ясно, что он задумал, – именно потому, что план его, влюбить в себя Сабрину, работает на наших глазах почти до самого конца, пока он не понимает, что и сам влюбился в нее. Собственно, примерно в это время герой раскрывает план в подробностях, впервые за фильм: на том самом отрезке, когда у реализации плана появилось наконец препятствие.

В более глобальном смысле большинство сюжетных неожиданностей связано с чьим-то (зрителя в первую очередь) незнанием чьего-то плана или пробелов в чьем-то плане. В результате мы видим на экране предателей, провалы героя на пути к цели, неожиданные его победы (потому что он скрыл от нас, зрителей, свой план) и гадаем, окажется ли убийцей в детективе молочник, дворецкий или сам герой.

Звучит незамысловато, но у плана как элемента драматической истории есть большое количество вариантов использования. Например, чтобы выход из положения не стал очевидным, зрителю предлагается ложный план, о котором он может догадаться сам и который не сработает. В «Истории игрушек» соседский мальчишка-хулиган, гроза игрушечного мира, походя, ради шутки, сует спичку в пустую кобуру куклы-ковбоя Вуди, который пытается спасти игрушку-космонавта Базза (и спастись сам) из плена сорванца. Мальчишка собирается взорвать петарду, примотав ее к спине Базза. Позднее, когда Вуди и Базз, со все еще привязанной ракетой, пытаются на игрушечной машинке догнать фургон своего хозяина Энди, переезжающего с семьей в другой район города, в их автомобиле садятся батарейки. В этот момент зритель уже понимает, что можно использовать ракету и спичку. Вуди чиркает своей единственной

спичкой, но... проезжающая машина тут же гасит пламя. План провалился, вектор ожиданий прервался, что дальше – зритель не представляет.

Зритель совершенно забыл сцену, в которой как бы невзначай демонстрируется способность увеличительного стекла фокусировать лучи света и вызывать возгорание. В ней мальчишка чуть не прожиг Вуди лупой. Теперь Вуди обращает внимание, что круглый шлем Базза из прозрачного пластика обладает таким же эффектом. Точка света поджигает бикфордов шнур.

Что же произошло? План состоит из двух объектов: спичка и ракета. Часть плана, связанная со спичкой, потерпела крах. В результате происходят две вещи: а) оставшаяся неизменной часть красивого, кинематографичного плана – догнать Энди с помощью петарды – уже не кажется предсказуемой, поскольку б) она воплощена с помощью неожиданной техники, что само по себе достоинство. Помните: в точке «все пропало» создается очень напряженный вектор ожиданий. Зрителю интереснее всего, что будет дальше, если сам он понятия не имеет, как теперь быть. (См. далее в этой главе раздел [«Провал как элемент неожиданности»](#).)

Рассмотрим радикальное использование плана. Герои фильма «Тряпичный союз» – группа подростков, объединившихся в секретную организацию с амбициозными целями и идеалистичными взглядами. Они говорят много громких, пылких слов о социальной несправедливости и необходимости решительной борьбы с ней, но план их при этом либо невнятен (суровая физическая подготовка непонятно к чему, в спартанских условиях, вербовка новых членов – непонятно где, как и для чего), либо нелеп (взорвать голову памятника Петру I на Москvereке). Надо признать, векторы наших ожиданий в этом фильме связаны по большей части не с планом (хотя, например, в сцене, где герой должен срубить столб, на котором стоит его друг, чтобы спасти его от огня, и с планом, и с целью все понятно) – по крайней мере, не с *этим* планом. Но, во-первых, такое отношение к плану персонажей играет на комедийную составляющую сюжета, а во-вторых, очень правильно концептуально. Это *похоже на жизнь*, особенно в контексте этого типа истории. Фильм рассказывает историю взросления: герои проходят путь от типичного подросткового максималистского пыла, в котором лозунги верны, но слишком общи и глобальны для конкретных и уж тем более продуманных и конструктивных действий, к маленькому, но осязаемому триумфу: крепкой дружбе.

Не «что», а «как»

Словами Роберта Макки: *зритель знает, что должно произойти, но не знает, как именно*. (Вспоминаем определение вектора ожиданий: достаточно информации, чтобы создать интерес и заинтриговать исходом, но подробности развития событий способны удивлять зрителя на этом пути.) Это наиболее общая категория, которой стараются руководствоваться создатели практически любого фильма. Здесь и «Армагеддон», в котором понятно, что Земля будет спасена, но неизвестно, что ценой жизни героя. Здесь и «Китайский квартал», где ожидаемо раскрытие преступления, но неожиданным оказывается непобедимый масштаб вскрытого зла. И «Социальная сеть»: мы прекрасно знаем, что фильм расскажет историю создания Facebook, но откровением становится возникновение социальной сети как попытки компенсации трагического изъяна личности героя.

Чуть подробнее в следующем разделе.

Ни одно из двух или «да, но»

Вариация на тему «не что, а как»: *ни одно из ожиданий зрителя не оправдывается*. На самом деле зачастую это тоже происходит через «как», а не «что».

На руку автора играет тот факт, что в момент формирования зрительских ожиданий в начале фильма («о чем кино») зрителю доступны лишь смутные предположения. Он может

«набрасывать» мысленно варианты концовки. Сколько фильмов заканчивается тем, что «герой справился»? Несчетное количество. Можно ли предположить такое развитие событий? Легко. Но догадки не снабжают зрителя ни полноценным, развернутым, визуальным, эмоциональным воплощением исхода, ни тем количеством подробностей и обстоятельств, которые содержатся в картине, ни пониманием пути к исходу (с какими препятствиями столкнется герой, какой ценой придет к победе, что поймет про себя, каких интересных персонажей встретит на своем пути).

Стержень каждого сезона «Декстера» основан на ожиданиях «раскроют героя или нет», связанных с полицией, и «убьют героя или нет», связанных с главным оппонентом-убийцей сезона. Так выстроена история, и ожидания зрителя общи: победа или поражение? Казалось бы, здесь нет ничего непредсказуемого: чтобы сериал продолжался, не может произойти ни то, ни другое, но герой подойдет близко и к смерти, и к раскрытию. Это стандартная формула. Но то, что в каждом сезоне удивляет и эмоционально цепляет зрителя, это как раз не то и не другое; это элемент «как». Например, никто не ожидает, что в финале четвертого сезона Декстер обнаружит жену мертвой, а ребенка – в луже ее крови (он повторяет историю, породившую Декстера). В каком-то смысле категория «какой ценой».

В следующем сезоне происходит сцена, когда Декстера действительно могут раскрыть, и не кто-нибудь, а его собственная сестра. Но она... решает отпустить преступника, не зная, что это Декстер, поскольку знает, что преступник мстит группе серийных насильников. В этом же сезоне у Декстера появляется напарница и еще один вопрос: будут ли они вместе? Ответов два: будут или нет. Когда, отомстив своим обидчикам, девушка покидает Декстера, это не то чтобы большой сюрприз. Да, их отношения развивались так, будто из них вполне могут получиться Бонни и Клайд. Но по-настоящему неожиданны именно подробности: с окончанием миссии она решает вернуться к нормальной жизни, потому что Декстер вовремя помог ей избавиться от темного инстинкта в себе – той силы, которая движет самим Декстером и от которой ему уже не избавиться. Люмен уходит от Декстера, и нам жаль, но это правильно, и это благодаря Декстеру, так что благословляем. Драматическая ирония, между прочим (многие элементы пересекаются в одних и тех же точках; надеюсь, это становится очевидным). Вот такую сложную, наполненную эмоцию мы получаем *вдобавок* к разрешению ожиданий в одну или другую сторону.

Кардинально другой пример: фильм «Маленькая мисс Счастье». Наши ожидания строятся на том, удастся ли девочке победить в конкурсе красоты (в частности – получится ли у семьи добраться – и вовремя – к месту его проведения). Ответов снова два. Чего мы не ожидаем, так это такого фееричного, хулиганского провала и того, что в результате он станет финальным объединяющим событием для семьи. (Здесь тоже драматическая ирония и поражение как победа.) Чтобы еще больше оправдать этот проигрыш, сюжет показывает нам девочек-конкурсанток, раскрашенных как куклы и сексуализированных. Нашей Олив, живой, яркой девочке, не обладающей кукольной красотой, не место на этом пластико-глянцевом празднике жизни.

На передний план выходит другая сюжетная линия, которая, конечно, тщательно подготовлена заранее. Что за номер готовил с Олив покойный дедушка, как это повлияет на исход конкурса и как сделает проигрыш неважным?

В «Воине» два брата, у которых и разлад в отношениях, и застарелая травма, должны неизбежно сойтись в финале чемпионата по смешанным боевым искусствам. Каждому очень нужен денежный приз. Как возможно разрешение этого конфликта? За кого нам болеть? (На самом деле фильм построен так, что одному из братьев мы сопереживаем больше: шансов у него меньше, потребность в победе лучше обоснована – и все же ни одному из них мы не желаем провала.) Ответ дает великолепная сцена в кульминации их отчаянной, неистовой, почти звериной схватки. Описывать ее не имеет смысла, но суть в том, что на пике поединка

братья снова становятся братьями. И только в этот момент понимаешь: естественно, ведь это главное, и какая теперь разница, кому из них достанутся пять миллионов? Одно из двух ожиданий оправдалось, однако с «но».

Не важно, назовете ли вы этот подход третьим вариантом или «да, но». И неожиданный поворот в истории может случиться как благодаря внезапному выходу на передний план забытой сюжетной линии (появление хорошо забытого персонажа, например), так и за счет новых обстоятельств в сюжете (обязательно органично свойственных заданным характерам, теме и миру истории). Здесь сериальный формат тоже имеет преимущество, поскольку дает время на то, чтобы сочетать множество сюжетных линий, развивать их тщательно и даже позволить зрителю забыть о некоторых из них, если это нужно (хотя вы будете удивлены, насколько быстро забываются некоторые фрагменты и в динамичном и насыщенном полном метре, если о них не напоминать некоторое время, чтобы создать элемент сюрприза позже).

«Оранжевый – хит сезона» – американский сериал о женской тюрьме. Когда героиня, Пайпер, попадает в тюрьму, помимо прочих персонажей она встречает некую Сюзанн Безумные Глазки, всем своим видом напоминающую как раз тот тип заключенных, которых стоит опасаться. *Неожиданно* оказывается, что назойливость Сюзанн и ее пристальное внимание к Пайпер объясняются влюбленностью. На этом строится еще один неожиданный поворот: когда Пайпер, успокоившись, отвергает Сюзанн, Безумные Глазки начинает на самом деле портить Пайпер жизнь. Как бы то ни было, Сюзанн и правда несколько не в себе. Таким образом, в сюжете возникает новая сюжетная линия (влюбленность безумной заключенной в Пайпер), а ожидаемые обстоятельства (опасные конфликты с ветеранами тюрьмы) в данном случае отложены, из-за чего возникают не в тот момент, когда мы к этому готовы.

В финале пятого сезона сериала «Доктор Хаус» герой обращается к Кадди за помощью в преодолении своей наркотической зависимости и начинает с ней романтические отношения. Вектор героя развивается в положительном направлении, проблема с наркотиками уходит на задний план, можно сказать, она практически решена, и акцент делается на интересе к новому статусу отношений Хауса и Кадди. Линия наркотической зависимости настигает нас и героя из-за угла, когда оказывается, что Хаус не только не спал с Кадди, но и получил это ложное воспоминание, галлюцинацию, именно из-за того, что продолжал принимать таблетки, сам того не зная!

Вариант, находящийся за пределами парадигмы обычно двух заданных ожиданий, часто используется в детективах. Очередной подозреваемый всегда создает эти весы: он или не он? Причастен или нет? Постепенно эти два варианта сводятся к одному: кажется, виновен. Темнит. Скрывает. Алиби предоставить не может, путается, врет. Даже противостоит детективу, рискуя быть привлеченным за препятствование сотруднику правоохранительных органов при исполнении. И тут вскрывается, что... подозреваемый виновен, но в каком-то другом деле. Иногда даже не подсудном, но морально очень важном для него. Скажем, был с женщиной во время преступления и теперь любой ценой должен сохранить ее репутацию.

Главный смысл в том, что удивить зрителя с помощью неожиданного поворота можно не только за счет изощренной идеи, но и с помощью специально заданного вектора ожиданий, который не включает в себя вашего сюрприза или не выдает ваше «но», добавленное к одному из двух возможных результатов. Так фокусник просит вас угадать, в какой руке монетка, чтобы в итоге достать ее из вашего уха.

Вот еще несколько примеров из известных кинохитов.

Бэтмен («Темный рыцарь») мчится по адресу, указанному Джокером, чтобы спасти Рейчел. Успеет он или нет? Ни то, ни другое. Джокер обманул его (снова *план*), и Бэтмен находит по адресу другого человека, прокурора, жениха Рейчел, который был уверен, что Бэтмен сейчас спешит к ней. Герой вынужден спасти прокурора вместо Рейчел, но прокурор ему этого не простит. Третий ли это вариант? Мы можем сказать: «успевает, но...». Важно здесь также и

то, что поступок Джокера вполне вписывается в его характер: он носитель хаоса, нарушитель правил.

В «Подозрительных лицах» интрига финальной части допроса в том, является ли Китон Кайзером Созе, исчадьем ада, страшным и неуловимым убийцей. (Не «Кто был Созе?», а именно «Китон или нет?».) Вербал Кинт не хочет верить в виновность Китона, поскольку считает его своим другом. Открытие позиционируется как кульминационное откровение фильма, триумф следователя, ужас и разочарование Вербала. Но настоящий Кайзер Созе все это время находился рядом, и следователю предстоит теперь уже настоящее откровение – но слишком поздно.

«Семь»: когда убийца ведет двух детективов к (по его словам) телам других жертв, мы опасаемся засады, взрывчатки в посылке, которую внезапно привозит курьер, думаем, смогут ли герои справиться с угрозой, которую уготовил им маньяк? То, что находится в коробке, не взрывается и не убивает... но сражает наповал.

Резкий скачок

В этом случае действие происходит в рамках ожидаемого вектора, но с резким скачком.

Итак, «Матрица»: в третьем акте Нео активно и мощно растет внутри заданного мира Матрицы. Но никто не ожидает, что он *перерастет* этот мир. Мы получали намеки-маячки: «Смогу ли я уворачиваться от пуль?», «Всегда беги от агента», и они становятся реальностью на наших глазах. Но когда Морфеус намекает: «Когда ты будешь готов, тебе не понадобится уклоняться от пуль», мы не понимаем, что это значит, у нас нет привязки к визуальному образу. В этом месте у нас слепое пятно. Так что, когда Нео воскресает из мертвых и выходит за пределы законов Матрицы, мы в восторге от неожиданности.

Или сериал «Во все тяжкие». На какой путь встал Уолтер и в кого он превращается, мы уже понимаем с самого начала. Но когда Уолтер сбивает машиной пару гангстеров и стреляет в голову человеку, который намеревался убить Джесси, здесь происходит резкий скачок на следующий уровень.

В финале первого сезона сериала «Босс» мэр сдает собственную дочь властям, чтобы спасти свою карьеру. За это время мы уже поняли, что это за человек (то есть поступок не противоречит его характеру), но не ожидали *такого* (поступок, органичный характеру и ценностям героя, перевешивает все предыдущие его действия).

Поразительный поворот ожидал зрителя в начале второго сезона сериала «24 часа». Травмированного смертью жены и покинувшего свое агентство Джека Бауэра снова вызывают по срочному делу: террористы планируют взорвать атомную бомбу в Лос-Анджелесе. Джек допрашивает заключенного: единственного человека, который может вывести его на криминальную группировку, связанную с готовящимся терактом. Часы тикают, а заключенный наотрез отказывается говорить. Внезапно Джек... поднимает пистолет и решительно убивает его одним выстрелом, чуть не вызвав сердечный приступ у своего начальника. «Мне понадобится пила», – говорит он. Его план – внедриться в группировку в качестве бывшего федерала, теперешнего наемника. Но кто ему поверит? На этот случай у Джека есть подарок для преступников: голова заключенного, который мог сдать их. Мы знаем, что Джек Бауэр, преданный своему делу боец, готов на многое для достижения своих благородных целей, но здесь происходит резкий скачок. С упором на слово «резкий». Джек сначала совершает шокирующий нас поступок, потом уже объясняет, что он задумал (вспомните элемент «план»). Представьте себе обратную ситуацию: ни сюрпризов, ни мощного развития характера в наших глазах. Когда такая сцена рождается впервые, из ничего, ее можно развернуть десятками способов, так и не найдя сумасшедший и шокирующий поворот.

(В сюжете, который показывает, как персонаж к чему-то готовится, озвучивает намерения, возможно, сомневается или сталкивается с чьим-то несогласием, заложена другая логика. Как правило, персонаж в таких случаях либо так и не решается на задуманное действие, либо совершенное действие приводит его к неожиданным результатам, не принося желанного ощущения или добавляет некое «но» к ожиданиям. В зависимости от того, как построены сцены и их векторы ожиданий, создается сюжетная логика.)

Ложная версия

Собираясь «обмануть» зрителя, нельзя, конечно, просто повернуть историю в первом попавшемся направлении. Восторг вызывает такая неожиданность, от которой зритель прозревает: ну конечно! Это же все время было рядом! Техника в том, чтобы дать зрителю ложную версию: для чего в сюжете та штука, которая «все время была рядом». Зритель *думает*, что знает, куда его ведут. Самый простой пример – жанр детектива, где преступник все время был на виду, но вне подозрений: человек, которого мы уже сбросили со счетов; лучший друг/напарник/жена героя; даже жертва («Десять негрятят») или сам герой («Сердце Ангела»).

В триллере «Телохранитель» (1992) наемный убийца, главный враг, появляется в середине фильма – у всех на виду. Поскольку у Фрэнка и Рейчел разлад, она пытается спровоцировать его и вызвать ревность. Увидев, что Фрэнк знаком с этим человеком, она флиртует с ним, пока дело не заходит слишком далеко. Таким образом создается впечатление, что этот персонаж уже выполнил свою функцию: функцию пешки в руках Рейчел, повода для ревности Фрэнка, и вдобавок он не самый учтивый кавалер, что подчеркивает джентльменство главного героя. Инцидент считается как элемент любовной истории героев и повод для конфликта между ними, а не как элемент триллера.

В «Красоте по-американски» фигура полковника Фиттса поначалу занимает свое место в ряду подозреваемых (напомню: с самого начала фильма герой заявляет, что в конце умрет). Незадолго до развязки выясняется, что за жестоким, суровым характером и гомофобией Фиттса скрывается глубоко подавленное влечение к мужчинам. Когда Фиттс является в гараж Лестера, но вместо ожидаемой агрессии пытается его поцеловать, в сознании зрителя происходит «ложное откровение»: ага, вот какая функция у полковника в фильме, его можно списать со счетов как подозреваемого. Кто же из оставшихся сделает это? Инцидент переключает наше внимание на других персонажей и одновременно создает настоящий повод для Фиттса вернуться с пистолетом. Если раньше нам казалось, что в Лестере он видит олицетворение всего, что он неистово отвергает и ненавидит, и эта версия оказалась развенчана, то теперь Фиттс неожиданно мстит за то, что его отвергли, за естественную реакцию Лестера на его отчаянный поступок, потребовавший от него столько сил и смелости. Виной всему – все тот же неправильно истолкованный образ Лестера. А он, в свою очередь, привязан к основной линии героя и ее морально-тематической составляющей: человек, внезапно обретший свободу от условностей, вызывает антагонизм окружающих, не привыкших к его новой роли, и это запускает цепочку реакций. Лестер олицетворяет все субъективные страхи окружающих его персонажей.

В «Шестом чувстве» герой Брюса Уиллиса, Малькольм, разделяет ряд сцен со своей женой. Но по особенностям сюжета, которую мы узнаем лишь в конце, она не может видеть его. Как быть автору? Как скрыть финальный поворот? Можно, конечно, весь фильм не сталкивать героя с другими людьми, кроме мальчика, и видеть его исключительно в одиночестве. Но это не драматургический вызов, и притом цена за такой халтурный ход – крест на драматической коллизии, связанной с женой. Тогда автор дает зрителю ложную версию: жена не разговаривает с Малькольмом не потому, что он невидим для нее, а потому, что у них натянутые отношения, их брак на грани развала. В финале автор напоминает нам об этих сценах, которые теперь трактуются совершенно иным, удивительным (мифическим!) образом. Вдобавок в финале актуа-

лизируется забытая линия с ранением Малькольма в прологе. Мы полагали, что тот инцидент как-то связан с развалом брака героя. Он стал одержим, стремится помочь мальчику любой ценой, поскольку разочаровал подростка из пролога, ставшего опасным для общества в своем запущенном состоянии. Из-за этого Малькольм редко бывает дома и отделился от жены. Это тоже часть ложной версии. Ранение оказывается убийством, и все смыслы переворачиваются.

Великолепная ложная версия использована в третьем сезоне сериала «Остаться в живых». Зритель к тому моменту уже привык, что основное действие перемежается флеш-бэками, историями из прошлого различных персонажей, которые могут пролить свет на то, почему они здесь оказались, как им следует быть дальше, какие моральные дилеммы их преследуют и какие «призраки» из прошлого могут повлиять на их выбор в настоящем. В третьем сезоне ряд вставок показывает нам сюжет с Джеком в Лос-Анджелесе – заросшим бородой, пьющим и помятым. Ложная версия зрителя: это снова что-то из прошлого Джека. Шокирующее откровение наступает в финале, когда Джек встречается с... Джейн, которую он не знал до знакомства на острове! «Мы совершили ошибку, – говорит он ей. – Мы не должны были покидать остров». Эпизоды с Джеком все это время рассказывали нам о будущем, а не о прошлом! Герои выберутся с таинственного острова – и сюжет продолжит развитие, остров все равно не отпускает их. Мы заглянули в жизни полюбившихся героев на месяцы вперед, приоткрыли завесу тайны их судьбы – и только сейчас это поняли.

Провал как элемент неожиданности

Зачастую точки в истории, когда у героев «все потеряно», тоже воспринимаются как неожиданный поворот, непредсказуемый жизненный элемент, который волнует воображение и впечатляет зрителя. С каким изумлением мы смотрим на эти сцены в кино! Зритель обожает безвыходные ситуации. Момент «все пропало», незнание, каков выход из положения и есть ли он, будоражит. Более того, именно в этой точке и возникает один из наиболее сильных векторов ожиданий (векторы ожиданий запускаются целью/желанием и проблемой; в данном случае проблема необходима мощнейшая).

Катастрофа имеет двойное значение: как мифическое, так и жизненное. Мифическое – по силе и яркости самих событий, насыщенности и крутизне сюжетного поворота. В жизни такие захватывающие выражения редко встречаются. С другой стороны стремление к реалистичности изображения диктует поражение, а не успех: если герой и придет к некому положительному результату, то путем грандиозных провалов и тупиков. Препятствия, проблемы, конфликты, поражения – «мясо» драматургии и ее «хлеб».

Обычно, по ощущениям зрителя, сюжет нацелен на ликвидацию существующей проблемы. Ожидания построены так, что проблема должна быть решена, вопрос – как? Поэтому за поражением для зрителя следует неизвестность. У него нет понимания, как жить после этого поражения и возможен ли выход, если провал уже случился. Зрителю известно лишь то, что рассказывают ему авторы.

Иногда выход находится. В этом случае *безвыходная ситуация такова потому, что нам никто не рассказал, что из нее есть выход*.

Во втором сезоне «24 часов» Джек Бауэр в какой-то момент ищет атомную бомбу, которую террористы заложили в центре Лос-Анджелеса. Атомную. Джек обнаруживает бомбу в ангаре аэропорта, мы выдыхаем, ибо осталось всего лишь обезвредить эту бомбу, и тут саперы сообщают, что это невозможно, она неизбежно взорвется, когда закончится обратный отсчет таймера. Вот тот самый момент, когда перехватывает дыхание.

Что мы имеем? Есть атомная бомба. Она находится посреди Лос-Анджелеса. И она неизбежно взорвется. Наше знание ситуации предполагает неизбежную катастрофу. Поэтому зритель, привыкший к перекусыванию красных и синих проводков взрывного механизма, не готов

к удивительно простому, реалистичному и редко фигурирующему на экране решению: вывезти бомбу в пустыню, далеко от города! Но – следующий вектор ожиданий – времени достаточно только на рейс в один конец. Это значит, что пилот должен пожертвовать собой. Герой сериала Джек Бауэр вызывается отвезти бомбу. И снова все пропало.

«Индиана Джонс и последний крестовый поход». В середине фильма Индиана и его отец попадают в плен. Они пойманы, связаны, находятся в замке, кишашем нацистами, и уже приговорены к смерти самим фюрером. Безвыходная ситуация. Очень часто выход из безвыходной ситуации простой (повторюсь: она безвыходная лишь потому, что так нам подается), но необходимо пройти через огонь и воду, чтобы воспользоваться этим выходом: несколько попыток должны обернуться провалом, а то и ухудшением ситуации. Отец Индианы пытается прожечь веревки зажигалкой, но роняет ее. Вокруг них начинается пожар. Похоже, они погибнут намного быстрее, чем планировалось. Пытаясь укрыться от огня, они перемещаются в нишу неразожженного камина, где Индиана случайно обнаруживает рычаг, открывающий тайный ход в соседнее помещение. Возможный (и даже удобный) выход оборачивается проблемой: за стеной находится штаб, полный вооруженных немцев. Казалось бы, хуже некуда, но ставки подсакивают еще выше: теперь у героев с одной стороны пламя, а с другой в них стреляют! И только теперь Индиане удастся развязать веревки.

Тональность фильмов об Индиане транслирует зрителю уверенность, что герой, скорее всего, не погибнет и справится со своими задачами. Но внутри такого мифического нарратива в тот момент, когда Джонсы старший и младший связаны в логове нацистов, мы не то чтобы очень сомневаемся в хорошем исходе, но на какое-то время теряем в своем сознании ясную связь между этой точкой и точкой победы.

Иногда выход не обнаруживается, и это еще более «жизненный» элемент. Точнее, выход заключается в идее, что *жизнь всегда продолжается*. В конце третьего сезона «Родины» сержант Броуди (любовный интерес героини) повешен. На момент написания этих строк авторы пока еще не воскресили его, но именно такого решения проблемы мы ожидаем. Выбора два: либо Броуди погиб «насовсем», и этого быть не может, потому что этого не может быть, либо он остался жив. Проходит четвертый сезон, пятый, а Броуди все нет. И тем не менее Кэрри живет дальше, растит их ребенка, занимается новыми проблемами, в ней даже пробуждаются чувства к другому мужчине. Жизнь продолжается. Свет не сошелся клином на Броуди, хотя его уже не стереть из прошлого Кэрри, он отец ее ребенка, и, в общем, я не удивлюсь, если он все же внезапно оживет.

Но в момент смерти Броуди мы ощущаем мощный прилив адреналина, у нас перехватывает дыхание, после такого события непонятно, как жить дальше, но случились две вещи: нас смогли поразить и вызвать сильную эмоцию (расхожее заблуждение заключается в том, что зритель в кинотеатре желает испытывать только позитивные эмоции) – и нам очень интересна дальнейшая судьба сюжета, в котором Броуди больше нет, ведь это означает новую страницу в жизни Кэрри, новую систему персонажей, новый формат отношений с ними. Сюжетный движок, завязанный на отношениях Кэрри и Броуди, завершил свой ход, а значит, появится другой. И все это время мы заигрываем с шальной мыслью: а вдруг?

Тот же эффект производят все погибшие герои «Игры престолов». В Семи королевствах ошеломляющие смерти относительно часты, так что здесь этот эффект к шестому сезону уже не так силен, как смерть Броуди, но принцип тот же. Люди, даже значимые, смертны, и, благо персонажей в сериале предостаточно, всегда остается кто-то, благодаря кому приключения продолжатся. Лишь одна смерть невозможна: смерть сюжета.

Один из особенно памятных моментов сериала «24 часа»: по требованию террористов Джек Бауэр вынужден убить своего босса, начальника Лос-Анджелесского отделения агентства по борьбе с террором. Тикают часы, ищутся решения, возможности оттянуть приговор, но ставки слишком велики, есть приказ свыше – выполнить требования террористов, чтобы

выиграть время и спасти десятки тысяч жизней. Кошмарная ситуация, в которую мы просто не можем поверить. Мозг говорит нам: так сюжет завершиться не может. Что-то должно помешать, найдется альтернатива, произойдет спасение в последний момент. Все новые сюжетные детали оттягивают исполнение приговора, заставляя нас все больше надеяться на лучшее (начиная с отказа президента США выполнить требование террористов в начале серии – и, сорока минутами позже, заканчивая сценой, где начальник Джека не в состоянии убить себя сам и передает пистолет Джеку). Когда звучит выстрел, зритель ошарашен. Это последний кадр серии, за которой следует традиционное цифровое табло часов, отмеряющих последние секунды часа, только не с обычным громогласным тиканьем, а на этот раз в полной тишине.

Объясним потом

Люди в темных очках преследуют женщину в черном обтягивающем костюме, которая зависает в воздухе, бежит по стенам и расправляется с группой полицейских за секунды. Женщина и ее преследователи прыгают по крышам домов... Она направляется к телефонной будке... Агент в темных очках почему-то оказывается за рулем проезжающего грузовика и направляет его на будку... В разгромленной будке женщины нет – она исчезла, как из шляпы фокусника.

Что все это значит? Что происходит? Мы пока не знаем, но прикованы к экрану.

Подход «Объясним потом» особенно хорошо замечен в сюжетах, представляющих зрителю сложный, незаурядный (мифический) мир, с которым зритель еще не сталкивался раньше: «Матрица», «Начало», «Остаться в живых». Пожалуй, это связано с тем, что, если делать интригующую загадку из событий, которые впоследствии получают не особенно удивительное объяснение, может последовать разочарование зрителя.

С миром «Матрицы» зритель продолжает знакомство почти до самой кульминации, узнавая что-то новое. Объяснения Морфеуса занимают большой кусок сценария, но и после них происходят события, которые сначала привлекают своей визуальной и смысловой интересностью, а потом уже разъясняются (правило дежавю, визит к оракулу, о котором мы получаем минимум вводной информации). А первый акт фильма вообще полностью построен на демонстрации мира без объяснения его устройства, визуальном олицетворении его правил без озвучивания самих правил. Вот агент каким-то образом «заклеил» Нео рот. Вот оживающий жучок. Вот звонок от Морфеуса, который, как Бог, все знает о Нео, его прошлом, будущем и настоящем. Вот первый взгляд на реальный мир будущего, где правят машины. И так далее. И это все – неожиданные повороты, бодрящие и выбивающие из привычного лишь за счет того, что сначала позволяют взглянуть на удивительный мир одним глазком, а потом уже изучить аннотацию к увиденному. Представьте себе обратную ситуацию: Тринити отбивает атаку полицейских уже после объяснения в сюжете, откуда у нее такие возможности; Нео просыпается в реальном мире машин, уже зная его мифологию и устройство... Удивление пропадает, а подача информации, не подкреплённая наглядными пособиями, не захватывает и, более того, – воспринимается с трудом.

Вспомните первые 15 минут «Начала»: тот же эффект. Происходит знакомство с правилами мира, но исключительно визуально, объяснения последуют позже. Это тоже жизненный подход к вопросу: мы «подглядели» персонажей в действии, и, поскольку не являемся действующими лицами сюжета, никто не обязан нам рассказывать смысл происходящего – по крайней мере сию минуту. Такие объяснения могут быть нарочитыми. Естественно, фильм не может не посвятить нас совсем. Частый и надежный прием: в сюжете появляется новый персонаж (Ариадна), и уже вместе с ней мы познаем законы существования в искусственно индуцированных сновидениях. Мир «Начала» настолько сложен, что, как и в «Матрице», Ариадна до последнего будет узнавать что-то новое – и мы вместе с ней. Поэтому периодически в тече-

ние фильма продолжают возникать образы, которые получают объяснение позже: например, внезапно появившийся на проезжей части поезд на полном ходу (как выяснится, он связан с личной трагедией Кобба и заимствован из его воспоминаний). Итак, у «Объясним потом» двойной выгодный эффект: ощущение жизненности при отсутствии нарочитой, «специально для зрителя», подачи информации, сопутствующей всему происходящему, и удивительность событий, чье объяснение оттянуто, вызывающая острое желание знать, что будет дальше. Загадка (недоказанность, закодированное развитие сюжета) – одна из категорий событий, формирующих вектор ожиданий.

Наконец, «Остаться в живых» – сериал, будораживший телевизионную аудиторию несколько лет тому назад. Его создателям, согласно общественному мнению, так и не удалось дать эффектный, достойный ответ на все загадки, заданные в течение шести сезонов, но пока загадки появлялись, проект был на высоте. «Живой дым», обратный отсчет неизвестно чего в задраенном люке, старинный корабль и масса прочего. Чего стоит одна только фраза: «Нам нужно сдвинуть остров»!

Драматургический механизм здесь заключается в заряде, напряжении, возникающем между моментом вопроса и моментом ответа, загадки и разгадки, и стремлении сократить расстояние между ними. Стремление это выражается в нетерпении, интересе, желании зрителя. Так и работает вектор ожиданий.

Один из конкретных вариантов использования «Объясним потом» – флешфорвард (вставка, позволяющая нам заглянуть в будущее). Известный прием, часто используемый в сериалах. Мы видим странный фрагмент, затем титр «двумя днями ранее», и серия рассказывает о событиях, предшествующих событиям в прологе. Естественно, недостаточно увидеть будущее. Важно увидеть будущее с загадкой или будущее, в котором описана ситуация, серьезно отличающаяся от того, что мы знаем о наших героях (кризисная ситуация, нехарактерные поступки персонажей, момент непостижимого выбора и пр.). Тогда появляется вектор ожиданий: столбик термометра нашего интереса подскакивает. Что означает одноглазый плюшевый медведь, плавающий в бассейне Уолтера Уайта весь второй сезон, и почему его вылавливают люди в спецодежде? Почему взрывается машина героя «Казино» и каким образом герой «Бойцовского клуба» оказался посреди ночи на верхнем этаже офисной высотки с пистолетом во рту? Что заставило персонажа Венсана Касселя в «Необратимости» разmozжить голову человеку, а Гумберта – застрелить Куилти в первых сценах «Лолиты» Кубрика?

Казалось бы, «Матрица», «Начало», «Остаться в живых» – проекты, демонстрирующие верх изобретательности, фантазии и мастерства, наполнение жанровой формы небанальным, интригующим материалом. Каждый из них был революционным и знаковым событием. И в то же время подход «Объясним потом» основан на двух *базовых* принципах сценарного мастерства.

1. *«Показывай, а не рассказывай»* – пожалуй, краеугольный камень любой теории драматургии. Когда «Матрица» первые полчаса вообще не объясняет, что происходит, работает именно этот принцип. Зритель собирает информацию из того течения жизни в мире истории, что видит на экране. К моменту, когда Морфеусу все-таки приходится выступить с длительной лекцией, мы готовы услышать ее, понять, принять, соотнести с увиденным.

2. *Вектор ожиданий*: у зрителя должно быть достаточно информации, чтобы во что бы то ни стало сохранять интерес к тому, что будет дальше, но не так много, чтобы ожидания слишком точно совпадали с развитием сюжета. В случае вышеупомянутых произведений мы можем уточнить правило: у зрителя должно быть *минимальное необходимое количество информации* для того, чтобы желать знать, что будет дальше. Чтобы сюжет не стал для зрителя сплошным мороком, чередой абстрактных образов, предполагается все же некий уровень ясности ситуации, необходимый для сопереживания и идентификации, одними загадками не обойтись. В результате, хотя зритель понятия не имеет, как устроен мир Матрицы и почему люди бегают

по стенам, он знает следующее: агенты – угроза, Тринити – против агентов, агенты преследуют еще и Нео, а Тринити и Морфеус – (вроде бы) союзники Нео.

Ненадежный рассказчик

Художественный прием, который предполагает наличие повествования от лица персонажа, описывающего события не такими, какие они есть на самом деле. Поскольку я привожу этот прием в контексте создания неожиданных поворотов, придающих жизнь сюжету, рассмотрим его сначала в этом ключе. Механизм появления неожиданного поворота работает потому, что ненадежный рассказчик снабжает историю дополнительным элементом: *ложной версией*. А также потому, что рассказчик наделен способностью втираться в доверие, усыплять бдительность зрителя.

Герой комедийной драмы «Я, Эрл и умирающая девушка», описывая события своей неожиданной дружбы с Рейчел, у которой обнаружена лейкемия, обещает зрителю, что Рейчел в итоге не умрет. Вектор ожиданий зрителя, который строится на одном из двух исходов болезни Рейчел, в этот момент сводится к одному варианту: все обойдется. Ожидания зрителя переключаются на отношения героев и их развитие. В конце фильма герой признается, что обманул зрителя, и извиняется за это: «Где-то глубоко в душе я и сам не верил, что она умрет».

Нередко прием используется и для более глобальных поворотов, переворачивает сюжет целиком с ног на голову: «Бойцовский клуб», «Подозрительные лица», «Помни», «Остров проклятых», «Кабинет доктора Калигари» и пр. Рассказчик тщательно выстраивает некую реальность, которая рушится в момент, когда вскрывается изъян (или масштаб изъяна) или стратегия (*план*), заставившие рассказчика обманывать нас. Причем зачастую изъян даже известен заранее: тот самый элемент, который – конечно же! – был на виду, присутствовал в сюжете, что и составляет эффектность сюжетного поворота. Герой «Бойцовского клуба» с самого начала страдает бессонницей и депрессией. Неожиданность связана с *масштабом* его изъяна, зритель не подозревает, что его состояние превратилось в серьезное расстройство. То же самое происходит в «Помни»: предпосылкой сюжета является отсутствие у героя краткосрочной памяти, и все же шокирующим откровением для зрителя является *степень* подавленных воспоминаний, когда вскрывается самое главное забытое обстоятельство из прошлого героя, связанное с его собственной ролью в трагических событиях прошлого.

Ненадежным рассказчиком может быть и сам *киноязык* (то есть лично автор, без посредников в виде персонажей). В «Шестом чувстве» нет закадрового голоса, нет обращения к зрителю, но мы погружены в реальность Малькольма, со всей ее субъективностью, с заблуждениями, связанными с его ограниченной осведомленностью. Второй главный герой, мальчик, знает секрет Малькольма с самого начала, но зритель находится в системе координат последнего: авторский выбор представляет все события именно так.

Вот маленький пример локального неожиданного поворота из триллера «Беглец», основанного на введении зрителя в заблуждение с помощью монтажа, а не действиями героев в сюжетном пространстве. Сцена № 1. Ричард бредет вдоль шоссе. Рядом останавливается машина с женщиной за рулем. Она предлагает подвезти его, явно заигрывая. Ричард колеблется, но садится в машину. Сцена № 2. В участке федеральные офицеры, занимающиеся поимкой беглеца, обсуждают, что «он» обнаружился и прижился у какой-то цыпочки. Сцена № 3. Красивая операция по захвату дома. Напряжение растет, и только позже, попав внутрь дома вместе с полицией, зритель понимает, что на самом деле в доме находится *другой заключенный*, бежавший вместе с Ричардом, о котором мы забыли, совсем с другой «цыпочкой». Полиции это тоже известно. Только нам об этом «забыли сообщить», из-за чего в течение нескольких минут мы испытываем прилив адреналина.

Ненадежный рассказчик может быть источником юмора. В этих случаях его ненадежность должна быть заранее очевидна для зрителя. Форрест Гамп, в силу своих ограниченных умственных способностей, понимает события, с которыми он сталкивается, иначе, чем зритель. Между его интерпретацией и знанием зрителя есть зазор, в котором создается комическое напряжение. Так, Форрест называет корпорацию Apple, в которую вложил деньги его партнер лейтенант Дэн, «какой-то фруктовой компанией». Когда же Форрест оказывается тем самым очевидцем, который «спалил» преступное поведение администрации Никсона и стал причиной Уотергейтского скандала, он объясняет свои действия как реакцию на то, что кто-то светил фонариком в офисе напротив и мешал ему спать.

Рассказчик в ситкоме «Как я встретил вашу маму» – человек, фактически описывающий своим детям всю свою молодость. Если мы предполагаем, что он – такой же человек, как и мы (жизненность), он не может помнить всех подробностей на протяжении 200 с лишним серий. И хотя авторы и здесь вынуждены обманывать – по большей части события в его рассказе воспроизведены со всеми диалогами, что уже требовало бы невероятной оперативной памяти, – иногда они отдают дань человеческой природе рассказчика: например, рассказчик не помнит имени одного из персонажей и в воспоминаниях называет его Бла-Бла. Рассказчик также вынужден врать своим детям в воспитательных целях (в очевидной для зрителя форме – например, заменяя в воспоминаниях марихуану на сэндвичи) и иногда позволяет описывать события в фантастическом ключе, давая волю воображению, – то ли вольное искажение, то ли субъективное восприятие себя молодого.

Известная песня Summer Nights в мюзикле «Бриолин», исполняемая дуэтом главных героев: дерзкий мачо Дэнни описывает своим друзьям летнее знакомство с Сэнди как скабрезное приключение, а параллельно скромная и порядочная школьница Сэнди представляет своим подругам отношения с хулиганистым ловеласом Дэнни как красивый и романтический эпизод. Они либо намеренно приукрашивают реальные события (врут), либо вместо объективной реальности описывают свои субъективные впечатления, ложную память, опыт, воспоминания о котором искажены эмоциями.

Концептуально любопытный, хотя и не выдающийся фильм 1999 г. «Брачные игры земных обитателей». Незамысловатая романтическая комедия играет новыми красками из-за добавочного элемента: у истории ухаживания есть наблюдатель, инопланетный гость, который толкует все происходящее по-своему, в непривычной нам терминологии.

Рассказчик делает такие наблюдения: «Человеческие самки получают удовольствие от историй, где один человек умирает медленно. Самцы предпочитают истории, в которых много людей умирает быстро». Или: «От знакомства в баре к зачатию на полу, к предложению руки и сердца в клинике для абортов – так и существуют земные обитатели. Поскольку их брачные игры так сложны и замысловаты, что само выживание вида противоречит любой логике, нельзя не испытывать чувства уважения и восхищения. Так что давайте все-таки не будем взрывать их планету».

Юмор во всех этих случаях возникает в результате контраста между версией рассказчика и «реальной» версией событий, которую мы видим или понимаем лучше, чем сам рассказчик. Правда не скрывается до последнего, как в «Бойцовском клубе», а очевидна практически в момент искажения. Мы не испытываем трагедию и шок рушащейся реальности.

Ненадежный рассказчик может предоставлять еще один аспект жизненности: уникальное исследование закоулков человеческой природы. Он приоткрывает завесу такой почти недостижимой вещи, как внутренний мир другого человека (об этом подробнее в [главе 6](#) «Драма как жизненность»), и через его самообман или искаженное восприятие раскрывает комедии и трагедии души. Создаваемый контраст говорит нам что-то о человеческой природе рассказчика, его слабостях и пороках (наивность Форреста, бахвальство Дэнни, чрезмерная романтичность Сэнди, бездонная глубина драмы героя «Помни», который обрек себя на вечный поиск убийцы

своей жены и в силу специфики своей травмы не в состоянии посмотреть правде в глаза). Это магическая возможность заглянуть в суть персонажей, избегая описания их качеств впрямую. Персонаж раскрывается как бы «сам по себе», через свое восприятие реальности, ее намеренное или неумышленное искажение.

Дэнни и Сэнди в «Бриолине» одной-единственной песней – не о себе, *о другом человеке!* – рисуют живой портрет собственных характеров.

Герой-рассказчик картины «Я, Эрл и умирающая девушка», поначалу равнодушный к Рейчел, почти без слов сознается, насколько она стала ему близка, самым фактом обмана зрителя. Он врёт, потому что не хочет верить в смерть подруги.

Когда Вербалу Кинту (настоящему Кайзеру Созе) в «Подозрительных лицах» удается обвести вокруг пальца *не только следователя, но и зрителя* – казалось бы, смотрящего на историю извне, сверху, с божественной позиции всевидящей, всемогущей, вездесущей камеры, – его коварство, хитрость и непобедимость считаются во много раз яснее, чем любые рассказы о том, как хитер и коварен Кайзер Созе.

Герои первого сезона «Настоящего детектива», Харт и Кол, рассказывают на камеру о событиях расследования, так и не доведенного до конца за 15 лет. Между ними непростые отношения, натянутые, конфликтные, и в то же время зритель видит, что они скрывают от дознания нелицеприятные факты друг о друге. От этого их отношения моментально усложняются, превращаются в трогательную смесь дружбы и вражды, их личный моральный кодекс прочерчивает линию, за которую их обоюдной неприязни не дозволено заступать.

Игра с нарративом в «Искуплении» (фильм и книга) тоже предоставляет взгляд во внутренний мир одного из ключевых персонажей, Брайони. Финал раскрывает, что оптимистичная концовка линий двух других героев, в чьей судьбе Брайони сыграла трагическую роль, вымышлена и является литературной версией событий в романе самой Брайони. Но тот факт, что 60 лет спустя Брайони не покидают мысли о несчастных возлюбленных и что она подарила им в романе воссоединение, пусть и фиктивное (последний возможный посмертный подарок, искупление, на которое она способна), сообщает нам о глубине чувства вины Брайони.

Джокер («Темный рыцарь») несколько раз за фильм рассказывает историю своего изуродованного лица. Когда он делает это впервые, его фигура усложняется для зрителя: злодей с травмой, подвергшийся когда-то вопиющей несправедливости. Его нельзя поддерживать, но его можно понять. Но затем Джокер рассказывает свое прошлое снова, другому персонажу... и на этот раз история совершенно другая, хотя не менее детальная, изобретательная, душещипательная. Вот когда мы начинаем осознавать, насколько этот персонаж коварен, какой безжалостный хаос он несет городу Готэму. Есть ли у него хоть какая-нибудь душа?

Заметьте, что в сцене, где Джокер собирается уже в третий раз рассказать историю своих шрамов (теперь самому Бэтмену), и происходит победа Бэтмена над Джокером.

ДЖОКЕР (*над поверженным Бэтменом, собирается взорвать баржу с людьми*). Кстати, знаешь, откуда у меня эти шрамы?

БЭТМЕН. Нет. Но я знаю, откуда *эти*. (*Стреляет в Джокера заряженными в рукав костюма стюрикенами.*)

Бэтмен пресекает еще не начавшийся рассказ как символ способности Джокера манипулировать реальностью, сплести сети обмана, влиять на умы и будоражить мегаполис.

В «Большой рыбе» элемент ненадежного рассказчика тоже работает сложнее, чем просто обман. Уилл никогда не верил фантастическим рассказам своего отца о его увлекательной жизни. Но на похороны отца являются настоящие персонажи этих баек, только не такие фантастичные: великан – просто аномально высокий человек, сиамские близнецы – обычные тайские девушки-близнецы и так далее. В этой сцене для Уилла и зрителя характер отца раскрывается уникальным образом. Всего лишь благодаря сопоставлению версии отца и «реальной»

реальности Уилл понимает, что отец действительно прожил увлекательную жизнь, но дело не в правде или лжи, а в том, что отец был человеком, влюбленным в жизнь и умеющим видеть в ней удивительное: качество, которое сам Уилл уже подрастерял.

В таких произведениях, как «Лолита» (книга и экранизация), «Славные парни» (Скорсезе), «Объезд» (нуар 1945 г.) зритель/читатель вынужденно играет роль исповедника, а исповедь принадлежит человеку, обвиненному в преступлениях или прегрешениях. С одной стороны, ничто так не разрушает стереотипы, как личное, неповерхностное знакомство (в данных примерах – с педофилом, гангстером и нечаянным преступником). Кино позволяет нам, как в случае с «Кланом Сопрано», не прощая героям их прегрешений, увидеть, что человеческая личность сложнее, чем та, которую мы обычно рисуем, представляя «педофила» или «убийцу». Можно копнуть еще глубже и задуматься: не пользуются ли герои своим «привилегированным» положением авторитетного рассказчика, осознанно или инстинктивно? Ведь мы имеем дело с людьми, которые заинтересованы в представлении себя в наилучшем свете смягчающих обстоятельств, возбуждении сопереживания. Это не обязательно превращает их в плутов и манипуляторов. Представьте, что вы совершили проступок. Ну, допустим, вас поймали на взятке. И теперь вы взяточник. Оперативники, следователи, а также возмущенные граждане, которым стало известно о вас из СМИ, знают вас теперь как взяточника. И только. Больше о вас ничего не известно. Все хорошее, что о вас может быть сказано: семьянин, хороший отец, ранее закон не нарушал, отчисляет средства благотворительным организациям, – бледнеет для чужих вам людей и интерпретируется в свете вашего позора. Лицемер: за семьей прячется; конечно, «в первый раз» – а что он еще скажет; отчисляет деньги на благотворительность – замаливает грехи. Даже близкие, возможно, неприятно удивятся: вот какой ты на самом деле! Незнакомцы пишут вам в социальных сетях: «Из-за таких, как вы...» А откуда им знать, какой вы? Вы же сложная, глубокая личность, у вас же целых 30–40 лет жизни за спиной, вам противно было эту взятку давать, но без нее никак, а еще у вас большое сердце, высокие стремления и угрызения совести.

Вот это все мы знаем про себя и забываем, когда вешаем ярлыки на других. Человеческий опыт всегда сложнее, чем он кажется сквозь фильтр одного определения: гангстер, убийца, взяточник, педофил. Человеческая природа, психологический портрет не укладывается даже в верно интерпретированное определение. Кино – и особенно кино с рассказчиком – позволяет нам увидеть личность в полной мере, почти как самое себя, дополнить клеймящую характеристику другими качествами: чувствительностью, ранимостью, способностью любить или терзаться угрызениями совести и прочее. И тут же возникает вопрос: если дать нам возможность рассказать о себе подробнее и показать, какие мы есть на самом деле, будет ли этот рассказ правдивым? Или мы неизбежно сделаем акцент на наших лучших чертах? Или даже приукрасим их? Возможно ли оправдываться без самообмана? И действительно: в трех перечисленных произведениях, помимо субъективности повествования, в которую вовлекается зритель, можно заметить конкретные моменты, где рассказчик мог приврать. Настолько ли неотразимо сексуален первый образ «Лолиты», каким он кажется с точки зрения Гумберта, или рассказчик сексуализирует ее в своем воображении, в своем пересказе? Как получилось, что Генри Хилл из «Славных парней» неповинен в преступлениях, которые списывает на Джимми и Томми, если все равно получает свою долю?

В описанных примерах рассказчик как бы вовлекает зрителя в интерактивные отношения, создается диалог «сквозь четвертую стену», разделяющую мир истории и реальный мир. В некоторых случаях рассказчик не просто обладает способностью раскрывать аспекты природы персонажей или подчеркивать их качества; его инструмент бывает направлен и на самого зрителя. Форрест Гамп заставляет нас взглянуть на изъяны и слабости *нашей собственной* человеческой природы и общества. Это происходит, когда непосредственность и простота Форреста оборачиваются нечаянной мудростью. Так, например, демонстрируя полное непонимание

происходящего на войне во Вьетнаме, Форрест невзначай указывает на ее абсурд и жестокую бессмысленность: «Мне довелось повидать много местных пейзажей. Мы выходили на долгие прогулки. И все время искали какого-то парня по имени Чарли». (Термином «Чарли» американские солдаты обозначали партизан Вьетконга.)

Концепция «Брачных игр земных обитателей» превращает героев фильма в букашек под микроскопом, представляя человека как предмет беспристрастной научной документалистики. (Не напоминает лошадь Толстого?) Несмотря на преобладающий комедийный подтекст, заложенный в функции «заблуждающегося» рассказчика, мы вынуждены посмотреть на собственное поведение под новым углом, обычно недоступным нам: уникальное расширение перспективы, обогащающее наше восприятие жизненной фактуры во всей ее объективной многослойности. Мы не пуп земли, наше видение реальности не аксиома, мы даже можем выступать как предмет наблюдения и, вполне возможно, далеко не все знаем о себе.

В рассуждениях о ненадежном рассказчике мы подошли к этапу, когда слово «истина» пора заключать в кавычки. Вспомните определение в начале раздела: «персонаж, описывающий события не такими, *какие они есть на самом деле*». Есть произведения, которые акцентируют функцию ненадежного рассказчика на аспекте: а знаем ли мы, что такое «на самом деле»? На глубоком погружении в жизнь и жизненность. Если такие рассказчики, как Форрест, учат нас расширять свой жизненный кругозор, принимая инаковость и альтернативные взгляды на бытие, то «Расёмон» делает шаг дальше, заставляя нас задуматься: существует ли вообще объективная истина? Истина, лежащая вне нашего восприятия реальности, обусловленного такими факторами, как принятие желаемого за действительное, дополнение увиденного собственными интерпретациями, особенно увиденного неясно или частично, глубоко несовершенный инструмент памяти, печать опыта и характера смотрящего, а также социального контракта, диктующего, как толковать и называть определенные явления и как относиться к ним. В случае Дэнни и Сэнди из «Бриолина» мы достаточно хорошо понимаем, какие *личностные* характеристики движут их версиями правды. «Расёмон» же не просто рассказывает о нескольких свидетелях одних и тех же событий, каждый из которых увидел свою историю, но и отказывается как-либо объяснять нестыковки и разногласия различных версий. Таким образом, фильм лишает зрителя возможности явных интерпретаций; перед ним загадка с четырьмя ответами, но без решений. В поиске смысловой модели, которую мы естественным образом стремимся извлечь из произведения, у зрителя нет выбора, кроме как задуматься о том, что разгадка кроется не в событиях фильма, а за ними: каждый видит истину по-своему, через фильтр личного восприятия (субъективность) и личных намерений (манипуляция). В каком-то смысле получается, что никакой правды нет вообще – кроме художественной.

Эта техника имитировалась огромное количество раз в кино и на телевидении, в серьезном или юмористическом ключе и с разными возможностями интерпретации. (См. подробнее о сериале [«Любовники»](#) в главе 8 «Сериал и кинофильм».)

И если персонажи не могут определиться с реальностью текущих событий или событий недавнего прошлого, что говорить о событиях исторического масштаба, вызывающих нескончаемые бурные споры? Ближе к концу фильма «Дж. Эдгар», биографической картины о неоднозначной, по многим мнениям одиозной, фигуре Джона Эдгара Гувера, основателя и директора ФБР на протяжении более чем 40 лет, другой персонаж обвиняет Гувера в искажении вех своей карьеры в рукописи. Зритель узнает эти инциденты, которые в течение фильма нам были представлены в ложной, приукрашенной версии, и чувствует себя обманутым, ему не по себе. Что еще скрыл от нас Гувер в фильме? Что он скрыл от мировой общественности в реальности? Как относиться к главе ФБР, если он способен на бессовестную публичную ложь? Можно ли доверять историческим материалам, которые во многом опираются на личные заявления и свидетельства участников и очевидцев, у которых всегда есть личные мотивы?

Какое отношение имеют описанные ситуации и вопросы к сфере «жизненное»? Они не только помогают исследовать непростые грани жизни и человеческой природы. Ненадежный рассказчик сам по себе удовлетворяет приверженцев школы жизненности, потому что демонстрирует склонность человека ошибаться (несовершенство), лгать и манипулировать (изъясн), видеть события в свете своих желаний и потребностей (эгоцентризм).

Допущения внутри допущений

Порой формат истории мешает нам разглядеть в ней дополнительные возможности. Пристальный взгляд позволяет допустить некоторые удивительные повороты жизненных ситуаций. Если следователь ловит преступника, сложно представить себе их очную встречу в середине фильма, ведь тогда и должен произойти арест или по крайней мере попытка. Но такой подход может ограничивать возможности истории. Казалось бы, великолепная сцена в «Схватке», где полицейский (Пачино) и неуловимый преступник (Де Ниро) вместе пьют кофе и демонстрируют свои взгляды на мир, не содержит в себе элемента удивления; напротив, здесь фильм берет паузу в жанре криминального экшена, замедляет ритм, и «схватка» буквальная, с погонями, перестрелками и неожиданностями, сменяется жизненной, неспешной и несмертельной схваткой идеологий. Но создание такой сцены предполагает выход за рамки наших представлений о таком типе историй, сложившихся, как правило, на основании других фильмов. В этом смысле сцена удивительная и неожиданная. Разумеется, необходимо жанровое обоснование: следователю известна личность преступника, но у него нет доказательств. Нет доказательств – нет состава преступления. Нет состава – невозможен арест. Но почему бы не побеседовать?

Нет ничего предосудительного в том, чтобы взять за основу истории жанровую форму со всем ее багажом рабочих инструментов, приемов и канонов. Но затем неплохо рассмотреть отдельные элементы этой формы: какие из них можно перевернуть? Какие из них продиктованы нашим представлением о возможном в таких историях вместо представления о том, каким удивительным образом могли бы повести себя реальные люди в экстраординарных обстоятельствах? Внутри допущения (жанровая, мифическая форма и предпосылка) мы ищем дополнительное допущение (в сторону жизненного).

Звучит парадоксально, но обнаружение жизненного в жанровом, мифическом, тоже происходит с помощью «Что, если?». Что, если два человека по разные стороны баррикад, одному из которых лучше не попадаться на глаза другому, а другому не положено водиться с первым, просто сядут и поболтают в кафе?

Такой же подход работает в первом сезоне «Американской истории ужасов»: что, если призраки могут полноценно общаться друг с другом и с живыми людьми, на вид ничем не отличаются от них, способны влюбляться и заниматься любовью, страдать, обижаться, строить козни, ставить цели, мыслить и действовать связно и логично? Кого-то ненавидеть, а кому-то и помогать, желать добра – по вполне понятной мотивации? Тогда призраков можно ввести в систему полноценных персонажей истории и наделить их характерами и сюжетными линиями с полноценной драматургией, сопереживанием, внутренними конфликтами, возможностью соотносить их чувства, желания и потребности со зрительскими. Они больше не жутковатое облачко тумана в полночь, которое и разглядеть-то сложно. Они не воплощение необъяснимого и однозначного зла, наделенное «одноколейной» функциональностью: проявлением ненависти и агрессии. Они – как мы, только со своей спецификой.

Что, если внештатный следователь прокуратуры – одновременно занятый на полную ставку муж и отец? Так создается замечательный второстепенный персонаж Эндрю Уайли в «Хорошей жене»: на задания он выходит с коляской, вооруженный бутылочками и погремушками, постоянно совмещает оперативную деятельность с попытками дисциплинировать водителя-лихача «на районе», а иногда даже использует ребенка для достижения своих целей. И в

этом же сериале еще один неоднозначный персонаж: что, если Луис Кэннинг, адвокат, которого зрителю следует не любить, потому что он лжив, коварен и представляет интересы крупных корпораций в судах, в то же время болен тардивной дискинезией (за что по механике драматургии мы вроде бы должны ему сочувствовать)? Но что, если он постоянно использует свое заболевание, чтобы заполучить симпатию судей и присяжных? Однако что, если его играет симпатичный Майкл Джей Фокс, у которого вдобавок в действительности болезнь Паркинсона?

Что, если супергерой циничен, язвителен, самовлюблен и иногда садится в лужу? В результате этой формулы получается Железный человек.

Что, если зомби способен влюбиться? («Тепло наших тел».)

Что, если гангстеры не только обсуждают прибыли от рэкета и трупы, но и философствуют о массаже ступни или культурных кодах французского гамбургера? («Криминальное чтиво».)

Что, если мафиозо переживает кризис среднего возраста, и депрессия и панические атаки ему не чужды? А что, если это *не комедия*? («Клан Сопрано».)

Что, если в любовной истории два человека полжизни не могут понять, что любят друг друга и хотят быть вместе? («Когда Гарри встретил Салли».)

Что, если целеустремленный человек, безумно любящий свою жену, преданный ей и умеющий добиваться своего (мифическое), в то же время эгоистичен и коварен (жизненное) безмерно (мифическое внутри жизненного), не гнушается любыми средствами? Этот принцип лежит в основе создания образов всех антигероев, в частности Фрэнка Андервуда («Карточный домик»). (Подробнее об антигероях в разделе [«Персонажи»](#) главы 8.)

Во всех случаях внутри мифической формы концепции историй и характеристик героев отдельные ее элементы рассматриваются глубже: а какими могли бы быть мифические персонажи в жизни, за рамками устоявшихся представлений об этом формате?

Ослабление вектора ожиданий

Жизнь – это опоздать на киносеанс, пытаясь сообразить, что происходит, не донимая всех вопросами, и затем неожиданно уйти по неотложному делу, так и не узнав, чем все закончится.

Джозеф Кэмпбелл. Маски Бога

Уже понятно, что многое в сюжете основано на том, какие ожидания для зрителя заложены в истории. Общие ожидания закладываются в первом акте фильма обычно в первые 10–15 минут. Это характеристика в основном мифического кино с его точно сформулированной, стилизованной моделью мира и присущими ей условностями. Мы начинаем повествование тогда, когда в жизни персонажа назревают изменения, происходит яркое событие, и рассказываем цельную, завершенную историю с ясным смыслом, выраженным в самом пути героя и всех остальных ее элементах (совокупность сюжетных поворотов, особенностей мировоззрения и действий персонажей, суть конфликтов героя с ними, соотношение образа героя в начале и в конце истории).

Если отточенная форма мифического кино предполагает элегантную модель, в которой все обусловлено четкими *причинно-следственными связями* и нет *ничего лишнего*, то кино, имеющее жизненный элемент, стремится смягчить филигранные очертания формы истории, придать ей определенную бесформенность, свойственную реальной жизни. Такая модель привносит в структуру что-то «лишнее», «неопределенное».

Давайте рассмотрим, в каких драматургических элементах и приемах заложена возможность «расшатывания», заземления истории.

Предпосылка

Как только предпосылка истории сформулирована, основные ожидания зрителя заложены. Он понимает жанр и тональность истории. Он понимает цель/стремление героя или, если у него нет цели, его слабость/проблему, соотношение его желаний и недостатков, специфику системы или общества, в котором герой существует, суть приключения, в которое он попадает. Ясна общая перспектива.

Как только это понимание сформировалось, образуется некий тип истории. Зритель по-прежнему хочет удивляться, испытывать яркие эмоции, но если тип истории внезапно изменится, может возникнуть дискомфорт, скука, раздражение. Задается определенная сюжетная логика. Например, если мы видим, что Фил Коннорс в «Дне сурка» – эгоцентричный, заносчивый мизантроп и сноб, то догадываемся, что сюжет сложится таким образом, что герою придется ответить за это и в нем пробудится человеколюбие и альтруизм (или он так и не сможет измениться и падет жертвой своих пороков, заявленных в начале). Застрыв в городке Панксатони, он либо выберется оттуда, либо нет. Эти два пути можно разбить еще на два: Фил выберется, и это будет триумф; он выберется, но это будет поражение; он останется в городке, и это будет поражение; он останется, и это явится благом. Возможны комбинации. Собственно, как мы знаем, Фил получает возможность покинуть город, но теперь уже он не против там пожить (то есть из четырех вариантов выше работают сразу два). Но как только Фил застревает во 2 февраля в Панксатони, количество вариантов финала обретает конечность.

Чтобы приглушить эту нарочитость и увеличить фактор «случайности», многие фильмы ослабляют именно элемент *предпосылки*, отказываются от точки, в которой формируются определенные ожидания зрителя от истории. Можно сказать, создатели фильма не используют *хай-концепт*. Естественно, это меняет сюжет. История избавляется от уникальной ситуации,

задающей определенный вектор, которому нужно соответствовать, и тему, которая предполагает конечное количество исходов.

Жанровое кино очень часто существует сразу в двух пластах: аллегорическом (вымышленные обстоятельства, уникальное «Что, если?») и приземленном (личностная/ценностная/моральная или связанная с отношениями проблема, которая проявляется в фантастических/аллегорических обстоятельствах).

«Остров сокровищ» рассказывает историю взросления – обязательная, неизбежная история в жизни человека – в приключенческих обстоятельствах. Это «необязательный» пласт, потому что история взросления может произойти и без участия пиратов. «Король Лир» – пьеса о конфликте отцов и детей – тоже неизбежная или по меньшей мере широко распространенная жизненная история, – происходящая в контексте «необязательных» и незаурядных (мифических) событий, связанных с дележом королевства, горой трупов и кровавой войной как аллегорией семейного раздора. А ведь в жизни Корделии просто чаще звонила бы папе, чем остальные сестры, и на этом была бы основана тихая драма. «Ромео и Джульетта» – «обязательная»/«повсеместная» (жизненная) история первой любви в «необязательных» и незаурядных обстоятельствах родовой вражды до гроба. И так далее.

Предпосылка сюжета тоже может лежать сразу в двух этих пластах. «Остров сокровищ»: Джим вырос и должен стать самостоятельным и вырваться из родительского дома/Джим вовлечен в опасную охоту за сокровищами. «Ромео и Джульетта»: мальчик и девочка влюбились друг в друга/они принадлежат к смертельно враждующим семьям. «День сурка»: Фил застрял в собственной жизни/и заодно в ненавистном ему провинциальном городке, который олицетворяет все, что он ненавидит в людях и отношение к чему и привело его в тупик.

Прием ослабления работает больше с обязательной, жизненно достоверной составляющей истории и предпосылки и меньше (или совсем нет) с аллегорическим/мифическим пластом исключительных обстоятельств и его допущениями (возможно, понижая его масштаб и ставки).

«Дорога перемен» Сэма Мендеса рассказывает о замужней паре, чьи идеалистичные мечты разрушаются жизненными реалиями. Они не сталкиваются с неожиданно свалившимися обстоятельствами, запускающими некий вектор, путешествие, миссию. Миссией становится само повседневное существование. Даже план уехать в Париж не является настоящим планом, и не только потому, что они так этого и не совершают, а поскольку главная проблема – внутри отношений, и большой вопрос, помогла бы наладить взаимопонимание между героями смена места жительства.

От такого фильма сложно ожидать чего-то конкретного. Ничего фантастического в нем, скорее всего, не произойдет, но в остальном вектор истории может повернуть в любую сторону. Если главный, сюжетообразующий вопрос – «Сможет ли герой преодолеть обстоятельства, в которые угодил?» – в «Дне сурка» звучит громогласно, через события на экране, то главный, сюжетообразующий вопрос «Дороги перемен» – «Смогут ли эти два человека сохранить свою любовь?» – беззвучен и возникает в самый момент знакомства героев. Он звучит не потому, что эта пара уникальна и им предстоит особый путь с нетривиальной задачей, а, напротив, потому что их ситуация универсальна. Отголоски этого вопроса мы слышим лишь ближе к концу фильма, когда понимаем, на чем все это время фокусировались его события. Иными словами – для нас непредсказуем ответ, поскольку неочевиден вопрос. Или вопрос растворен в текущих естественным образом событиях, вечных и насущных явлениях, частным случаем которых и предстает история героев. «Что, если?» сформулировано только в жизненном пласте, но не в аллегорическом. «Что, если два человека полюбили друг друга?»

«Красота по-американски» устроена так же. Предпосылка истории в том, что человеку надоела унылая рутина, его жалкое существование, и он решает изменить все и жить себе в радость, сбросить маски приличий, называть вещи своими именами, делать что хочется. Это

не исключительная, а вполне жизненная предпосылка, здесь нет уникальных или фантастических обстоятельств, хотя присутствует доза мифического: не так часто мы решаемся изменить свою жизнь. А вот уже *поверх* этой истории автор накладывает дополнительный крючок в виде предупреждения, что герой к концу фильма должен будет умереть (довольно мифический дополнительный вектор ожиданий! Загадка, преступление, жизнь и смерть, с самого начала повышенные ставки, зритель в каком-то смысле играет роль детектива, высматривает подозреваемых!), и делает это, искусственным образом нарушая естественный ход истории, позволяя зрителю преждевременный взгляд в ее исход. Но в рамках самой истории предпосылка жизненная, «ослабленная».

«Земляничная поляна». Здесь тоже есть предпосылка, обуславливающая развитие сюжета, и тоже не аллегоричная, не очевидный и яркий вызов герою пуститься в путь, который изменит его жизнь, чтобы осуществить желание. Это не приключение, скажем так. Престарелый герой сталкивается с таким всем понятным явлением, как страх смерти. Фильм устроен как взгляд назад, на прожитую жизнь, в стремлении обрести покой. И эта концепция предполагает любое развитие событий – ведь в жизни человека могло произойти все что угодно, и это «все» могло чем угодно закончиться.

Стержень «Возвращения домой», фильма, исследующего тему войны во Вьетнаме и ее разрушительного воздействия на судьбы людей, построен на сюжете любовного треугольника. Что, если на фоне событий героиня в отсутствие мужа, отправленного воевать во Вьетнам, влюбляется в человека, уже побывавшего на этой войне и покалеченного ею?

Любовная история – очень жизненный жанр. В достаточно интригующем и лишь относительно редком обстоятельстве любовного треугольника нет сказочных допущений, а потому больше возможных векторов ожидания. Пожалуй, драма/мелодрама, комедия и любовная история – наиболее жизненные из жанров. Мы можем сказать, что подход ослабления заключается в помещении предпосылки фильма в один из жизненных жанров или родственных поджанров.

Конечно, и «День сурка» рассказывает о вполне реалистичном явлении – человеке, застрявшем на одном месте, заносчивом, но несчастном цинике, разучившемся любить жизнь. Но эта концепция усилена через яркую, фантастическую аллгорию. Представьте себе «День сурка» без волшебных обстоятельств. Фил Коннорс, сноб, брюзга и циник, вынужден все же пересмотреть свою жизнь, когда понимает, что так дальше продолжаться не может (убираем из фильма магическую составляющую – вечное пребывание героя в одном дне). Смысл тот же, но по тональности теперь уже ближе к «Земляничной поляне».

Тем не менее аллегорический пласт в предпосылке «Что, если?» может присутствовать в жизненном кино, если он не так очевиден, как магический сбой в «Дне сурка». Например, такой жизненный фильм, лишенный спекулятивных жанровых форм, как «Форрест Гамп», нарочно превращает концепцию «Как человеку найти свое место в сложном, враждебном и непонятном мире?» в «А что, если это *умственно отсталый* человек?», чем моментально поднимает ставки для героя и возносит сюжет над человеческой историей, рассказывает про «особого человека». Именно благодаря этому мы следим с особым интересом за судьбой хрупкого персонажа, как бы лишенного инструментов и социальных навыков для выживания и преуспевания в обществе. Как уже говорилось (глава 2, раздел «[Идентификация](#)»), образ Форреста не реалистичен, он – *символически* неполноценная фигура. Эта история не об идиоте, а о нас с вами.

* * *

Потребность персонажа – один из ключевых темообразующих элементов – практически всегда заявляется вместе с предпосылкой до либо вскоре после нее. Потребность/проблема

персонажа в каком-то смысле тоже предпосылка, запускающая если не сам сюжет – эту функцию чаще выполняет цель/желание, – то по меньшей мере его тематический пласт (разделение, которое мы рассмотрели выше). В «Армагеддоне» события, запускающие основной событийный ряд, связаны с проблемой приближающегося астероида. Даже в этой линии заложены свои тематические вопросы, связанные непосредственно с жанром фильма-катастрофы. Когда оппонентом является стихия, акцент делается на том, как проявляет себя человек перед лицом масштабного или глобального уничтожения. Тематический стержень фильма связан с потребностью героя, Гарри, признать, что его дочь выросла, что она имеет право на выбор мужчины, и отказаться от жесткого контроля над ней. В данном случае предпосылка событийного ряда не совпадает с предпосылкой тематического ряда, но именно это приключение вынуждает Гарри находиться рядом с Эй-Джеем, избранником его дочери, действовать вместе, полагаться на него, доверять ему, иногда спасать его – то есть отвечать за его жизнь. Это сплетает обе части сюжета воедино.

Пришло время разобраться: что же такое потребность? Иногда фигурирует такое определение: в сюжете герой чего-то *хочет* и в чем-то *нуждается*. Первое – это его осознанное желание, второе – то, что ему необходимо на самом деле, но он этого поначалу практически никогда не осознает. Это и есть потребность.

Джон Труби предоставляет еще более точную формулировку. Потребность (нужда) – это то, чему герой должен научиться или что он должен понять, чтобы перестать вредить себе (психологическая потребность) или окружающим (моральная потребность).

Чарли в «Человеке дождя» хочет раздобыть денег – цель, осознанное желание, – но нуждается в способности к близости – потребность. Потребность заявляется в первом акте, тогда же, когда и целеобразующая предпосылка. Цель/желание Чарли формируется следующими событиями: в его бизнесе возникла серьезная проблема; Чарли узнает о смерти отца, на которого был зол; Чарли выясняет, что отец ему почти ничего не оставил в наследство, но оставил брату-аутисту, который у Чарли, оказывается, есть. Чарли придумывает план, с помощью которого можно использовать брата, чтобы отобрать у него часть не нужного тому наследства. Потребность Чарли выражается через следующие обстоятельства: он закрытый, холодный, эгоистичный, его отношения с Сюзанной демонстрируют его неспособность к близости; его реакция на новость о смерти отца и рассказ о застарелой травме их отношений раскрывают корни проблемы. Обратите внимание на *вынужденность*: чтобы получить деньги, Чарли должен сосуществовать с братом, заботиться о нем, узнавать его ближе, быть ответственным за его благополучие. Естественно, именно это изменит его, разрушит тот барьер, которым Чарли оградил себя от людей. Тематический и событийный пласты, желание и потребность, тесно переплетены в ткани сюжета.

Бывают и вариации. Например, потребность, по теории Труби, может заменяться *слабостью*. Мы уже обсуждали примеры: «Беглец», «Выживший». Поскольку явных потребностей у этих людей нет, то нас интересует в их линиях то, как не упасть духом и выдержать удары судьбы. Как раскрывается человек в экстраординарных обстоятельствах? По сути, это тип сюжетов, которые я называю «герой в несправедливой ситуации» или во «враждебной среде».

Так или иначе, можно с уверенностью сказать, что связка «слабость – потребность» – это наиболее распространенный, если не главный, вариант тематического вектора, то есть пласта фильма, исследующего человеческую природу.

И, разумеется, есть фильмы, успех которым приносит исключительно линия желания и внешних целей, препятствий, оппонентов, без особого углубления во внутреннюю человеческую проблематику: «Миссия невыполнима», «Одиннадцать друзей Оушена» и др. В этом случае требуется виртуозный событийный и визуальный ряд: яркая стилистика, высокая кон-

центрация неожиданных поворотов, решенных изобретательно, и препятствий, преодоление которых требует невероятных усилий.

Здесь же я хочу поговорить о таком любопытном инструменте, как *неочевидная потребность*.

Тематическая проблема (потребность) Гарри в «Армагеддоне» выражена ярко и очевидно, через понятный конфликт с дочерью и Эй-Джеем. Конкретный конфликт с конкретными персонажами. Именно с ними связана его потребность, именно к ним ему предстоит изменить свое отношение – принять право взрослой дочери на выбор и Эй-Джея как ее избранника. Тематическая проблема Чарли («Человек дождя») чуть менее очевидна, ею полностью обусловлено поведение Чарли, однако налицо старая травма отношений с отцом как первоисточник особенностей характера Чарли и проблема в отношениях с девушкой как симптом его изъяна.

Если мы возьмем такой фильм, как «День сурка», то здесь ряд обстоятельств делает тематическую предпосылку (потребность) менее очевидной. Фил однозначно страдает от изъяна в характере, но изъян этот не выражен в конфликте с кем-то из ключевых персонажей, как в «Армагеддоне», и не обусловлен конкретным «призраком» – травмирующим обстоятельством из прошлого, как в «Человеке дождя». Им просто «пропитано» все поведение Фила. Сцена, в которой личностно-ценностная проблема героя выражена хоть с какой-то отчетливостью, – это обсуждение с Ритой феномена Дня сурка. Фил презирует эту провинциальную традицию, а Рита находит ее милой и симпатичной.

Что с героем не так? Когда и почему возник изъян? Талантлив ли герой? Если да, почему не движется вперед? Психологический профиль Фила сложен и проявляется только после тщательного анализа. Это человек, несомненно, талантливый, но слишком рано решивший почивать на лаврах. Ему все должны, его недостаточно ценят. Сам он людей не ценит и не любит, смотрит на своих зрителей, поклонников и коллег свысока, потому что в своем сознании уже вознесся до уровня звезды. Он забыл, ради чего занялся своим делом, и перестал стараться, делает все «на автомате». Но по-прежнему требует признания и поклонения и, не получая их, замыкается, ищет защиту и под маской высокомерия теряет мотивацию старательно делать свою работу. Герой все больше отгораживается от боли, которую могут причинить люди, с помощью цинизма и заносчивости. Но в результате он становится одиноким и несчастным. Вот замкнутый круг, в котором живет Фил. Только восстановив характер, можно точно сформулировать, в чем нуждается Фил, в чем его потребность: заново научиться любить. Любить себя. Любить людей. Любить девушку. Любить свою работу. Любить жизнь. Сбросить маску, защищающую от боли, но мешающую чувствовать.

Нечто подобное происходит в «Форресте Гампе». Ясно, что потребность (тематическая проблема) связана с особенностью героя. Следствия проблемы Форреста раскрываются практически в каждой сцене фильма. При каждом контакте с внешним миром он сталкивается с обесцениванием, неприятием, оскорблениями, он не понимает устройства жизни. Но определение потребности и здесь не звучит явственно. Его можно не заметить. Фактически это одна фраза матери маленького Форреста: «Пусть никто никогда не говорит тебе, что они лучше». В связи с этим у зрителя не формируется четкого понимания, в каком направлении Форрест должен развиваться. Подвох еще и в том, что развиваться в фильме приходится *другим* персонажам; через это реализуются желания и потребности героя.

В «Земляничной поляне» проблема профессора Борга закодирована в его сне: циферблат часов без стрелок, фигура с бледным, будто гипсовым лицом, рассыпающаяся в прах, катафалк, и двойник Борга тащит его в гроб. Очевидных ответов на вопрос «что необходимо сделать герою преклонных лет, чтобы избавиться от страха смерти, от тревоги за ценность прожитой жизни» нет и быть не может.

Техника здесь крайне проста. Точнее, сама техника совсем не проста, но она отсылает к самым азам сценарного мастерства: например, все то же «показывай, а не рассказывай». Нужно, чтобы смысл проявлялся в персонажах и в ситуациях, чтобы не было необходимости выражать его словами и зритель *ощущал бы* суть проблемы персонажа, даже если не может точно сформулировать ее, – все это абсолютно соответствует универсальным принципам сценарной работы. Но я не вижу смысла в том, чтобы специально скрывать суть истории слишком глубоко с целью сделать ее доступной избранным. Поэтому вряд ли выскажу претензии к технике (этим пользуются и Спилберг, и Кэмерон), при которой визуальное или подтекстовое раскрытие смысла подкрепляется в диалоге. Мы анализируем кино в зрелом возрасте и часто забываем, что 17-летний зритель далеко не все «считывает», просто в силу недостаточного жизненного опыта, и вообще рискует за динамичностью сюжета упустить важное, если оно выражено в полутонах. Диалог здесь помогает обозначить вектор: чего ожидать, за что переживать, бояться, радоваться.

Еще один пример. В фильме «Любовник» герой Янковского Чарышев сталкивается с внешней проблемой в первом акте, но его характер раскрывается постепенно на протяжении всей картины. Его неспособность принять вину и взять на себя ответственность, эгоцентризм и нелюдимость, слепота к тайной жизни его покойной жены, к ее нуждам и к тому, насколько их «совместная жизнь» ему не принадлежала. Взять хотя бы крупницы информации, которые получает Чарышев: сначала само наличие любовника у покойной жены, затем серьезность этих отношений, затем длительность отношений в понимании Чарышева постепенно увеличивается, распространяясь на весь период его собственного брака, затем он понимает, что все знакомые знали о связи его жены, и неизвестно еще, чьи это друзья и родственники в самом деле – его или любовника. Наконец, любовник обвиняет его в смерти жены, а по поводу отцовства сына возникает большой вопрос. Все это время зритель все лучше узнает Чарышева, который в свою очередь сам себя и свое прошлое узнает впервые. А это значит, что внутренняя проблема, она же потребность, Чарышева формируется на экране далеко не сразу и, следовательно, не позволяет зрителю предсказать внятные решения.

Потребность или слабость героя (некая форма внутренней проблемы вкупе с целью, образующей тему героя) не всегда обозначается в самом начале фильма. Она может проявляться не в обычной жизни героя, а в конкретных обстоятельствах того вектора, который увлекает героя в сюжет, то есть органично вытекая из событий сюжета. У Майкла Корлеоне, признаем, есть проблема (потребность) в начале сюжета: он отдален от семьи. «Моя семья – не я», – говорит он Кей и узнает о покушении на отца из газет. Потребность тоже не самая очевидная, потому что зритель согласен с его позицией: отстраниться от семейного «бизнеса» – правильный выбор. Как же, по определению потребности, это вредит Майклу или его близким? Очень просто. Когда конкуренты расстреливают дону Корлеоне на улице, ни один из братьев не может его защитить. Фредо роняет пистолет, Сонни, как всегда, занят любовными интрижками – однажды отец даже отчитывает его за неосмотрительное поведение на переговорах с противником: «У тебя мозги размякли от твоих игр с девчонками». Может, это удалось бы Майклу, морскому пехотинцу, прошедшему войну? Небезосновательное предположение. Дальнейший сюжет подтверждает: именно Майкл спасает положение семьи.

Однако настоящая потребность/проблема Майкла всплывает уже в разгаре истории: вовремя остановиться, не перейти грань. Неспособность реализовать эту потребность и становится кульминацией финала. Первые жертвы – зять Майкла, Карло (заслуживший наказание, но тем не менее член семьи) и Кей (то, что происходит с Майклом, наносит сокрушительный удар их браку).

Можно сказать, что в этом усложненном случае у героя в фильме две потребности. Первая вынужденно перетекает в желание (быть с семьей, защитить семью), и тогда проблемой становится вторая (вовремя остановиться). Вторая потребность органично вытекает из пер-

вой, но, поскольку она не заявлена и не может быть заявлена в начале, она не предсказывает направление финала.

То есть нередко сложная потребность/слабость персонажа (независимо от того, реализуется ли она в итоге или нет) может открываться постепенно, на всем протяжении фильма, вместе с движением к цели. Тогда зрителю сложно заранее предугадать, к чему приведет героя сюжет.

Уход от предпосылки

Этот прием использован в «Безумцах». Интрига, затягивающая зрителя в сюжет, мифична, она связана с тайной в прошлом Дона Дрейпера, который изменил личность, обменявшись документами с убитым офицером во время Корейской войны. Есть и дополнительные «заходы» в историю – например, линия новой секретарши Дрейпера, Пегги, которая должна выживать на новой должности. Здесь предпосылка «Что, если?» менее мифична, но все же нацелена на формирование ясных идентификаций и вектора ожиданий.

Обе предпосылки, кажущиеся стержнями, на которых и будет строиться сюжет, оказываются лишь двумя из многочисленных фрагментов в мозаике мира истории. Темное прошлое Дрейпера всплывает пунктирно, и больше как внутренний конфликт, личностное обстоятельство, нежели как сюжетообразующая интрига. Пегги вскоре становится полноправным членом коллектива, и в ее линии появляются новые перипетии. Мы знакомимся с другими персонажами. Нарратив плетет картину жизни без нарочитых акцентов. Здесь проблема в браке. Здесь карьерный тупик. Здесь служебный роман. Делается все, чтобы нам было интересно наблюдать за тем или иным «срезом жизни», но активного, динамичного развития в определенном направлении не предвидится.

Для сравнения: «Клан Сопрано», например, вовсе не делает никакого мифического «захода» в сюжет. В этом сериале нет явной точки, в которой формируются зрительские ожидания: за какой интригой следить, какой путь к какой цели через какие препятствия прочерчивается... В отличие от «Во все тяжкие», где этот вектор прослеживается предельно четко: учитель химии ступил на путь наркобарона – сразу ясно, чего ожидать, за кого болеть, какого рода препятствия ожидают героя, какого рода дилеммы. Вместо этого «Сопрано» показывает как бы будни героя. Но... *будни гангстера*. И, как уже говорилось, сама эта окруженная мифами «профессия» формирует зрительские ожидания. Нет стержневой линии, которая связывала бы сюжет сериала, или хотя бы сюжет сезона, воедино, но мы сами прочерчиваем эти векторы у себя в голове: опасность со стороны конкурентов, опасность со стороны правовых органов, необходимость скрывать правду от семьи и т. д. И дополнительное обстоятельство – у гангстера депрессии, кризисы и панические атаки – формирует еще один слой ожиданий. Мафиозо более человечен, чем когда-либо в кино, и этот внутренний конфликт, слабость, добавляет в гангстерский сюжет драмы, реализма, жизненности. «Клан Сопрано» – пример «ослабленной предпосылки».

«Уход от предпосылки» фигурирует во многих фильмах Антониони. Толчок развитию сюжета дает жанровая, остросюжетная предпосылка. «Фотоувеличение» – фотограф становится свидетелем преступления; «Приключение» – без следа пропадает невеста героя; «Профессия: репортер» – журналист решает сменить личность, воспользовавшись документами мертвого соседа по гостинице. Однако создатель истории отказывается в событийном разрешении этим предпосылкам, постепенно уходя в философский пласт, где пытается не столько раскрыть тайну или столкнуть персонажей в конфликте, сколько прокомментировать сопутствующие социальные явления.

Например, в «Приключении» Сандро так и не удается понять, что именно случилось с Анной. Есть свидетели, которые вроде бы видели ее живой, но не более того. В поисках Анны

Сандро сближается с ее подругой Клаудией, и между ними начинается роман. Но к концу фильма Сандро изменяет и ей. Он потерян и сокрушен, словно сам не понимает, что за разрушительная сила движет им. Проходные эпизоды на пути героев поддерживают эту тему: странная сцена, в которой толпа мужчин маленького городка пялится на Клаудию, не отводя глаз; сцена с девушкой-селебрити, играющей гипертрофированную роль секс-символа; сцена в аптеке, где жена аптекаря автоматически подозревает его в измене. Даже в изначальных отношениях самих Анны и Сандро заложена червоточинка. И вместо фильма, в котором ищут ответ на вопрос «Куда подевалась невеста?», мы получаем фильм, тема которого – отчужденность, кризис отношений между мужчиной и женщиной, неспособность на настоящую близость. В каком-то смысле это и есть не прямой ответ на заданный вопрос.

Справедливости ради, в жанровых формах, в аллегорических приключениях тоже заложены вечные и глобальные смыслы. Но эти фильмы стремятся дать своему зрителю ответы на поставленные вопросы: чем закончилось приключение, к какому результату пришел герой, сделало ли это его счастливым – и через них выразить смыслы. Пласт самого приключения здесь настолько цельный и самостоятельный, что порой непросто разглядеть ценность затронутой темы.

В «Приключении» Антониони главное подчеркивается за счет того, что к концу фильма сюжет отклоняется от предпосылки, а тема оголяется, выходит на передний план практически в чистом виде, привлекая к себе внимание зрителя, которому так и не рассказали, куда исчезла Анна, и он вынужден выискивать косвенные ответы, исследуя сюжет с пристальным вниманием. Более того, даже исчезновение Анны – предпосылка сюжета – считается как скорее аллегория, потому что фильм не дает ответов на вопрос: как она вообще могла бесследно пропасть с крохотного островка? Ведь она не утонула, раз ее видели на материке? Такая же аллегория, как исчезновение героя другого фильма Антониони, «Фотоувеличение», в последнем кадре.

Разумеется, для зрителя, готового на такое путешествие, работает эффект жизнеподобной неожиданности и случайности через уход от жанровой, мифической предпосылки, предполагающей конечное количество развязок, в сферу жизненных явлений, где высказывание и результат могут оказаться какими угодно. Это ныряльщик, который прыгает с трамплина в воду, но затем над ним раскрывается парашют, потому что на самом деле его интересует не спорт, а узор на дне бассейна.

Будет нелишним напомнить, что оптимальным для успеха фильма является именно баланс мифического и жизненного. Фильмы Антониони предназначены для узкого круга ценителей. Чем более умозрительной является структурная и смысловая модель фильма, чем глубже «между строк» запряваны возможные ответы, тем больше шансы, что его успех ограничится вниманием фестивальной публики. В отличие от «ослабленной предпосылки», где вопрос приглушен и поэтому ответ непредсказуем, при этом и вопрос и ответ лежат в сфере жизненного, в случае «ухода от предпосылки» вопрос задается очень внятно и точно. Куда пропала Анна? Чем чревата для Дона Дрейпера его тайна? Но ответ не дается вовсе или дается вскользь – и на совсем другие, скрытые вопросы. Такое нарушение цельности произведения, его смысловой модели по зубам далеко не каждому режиссеру.

Ярким примером неочевидных причин ухода от предпосылки можно назвать фильм Кирилла Серебренникова «Юрьев день». Героиня, заехав в родной городок накануне эмиграции, теряет сына. Она вынуждена остаться в городке, устроиться на работу в тюрьме, превратиться в другого человека. Почему оперная певица должна подрабатывать? Почему именно в тюрьме и уборщицей? Как объясняется ее схожесть с какой-то пропавшей без вести женщиной? Но самое главное: почему она так и не находит сына, ни живым, ни мертвым? В зрительском кино ответа «Потому что в жизни так бывает», увы, недостаточно. Требуется смысловая логика модели, которая в «Юрьевом дне» носит исключительно философский характер. Если что-то

и дает подсказки, то это не событийный ряд картины, а призрачные догадки, пустоты *между* событиями фильма. Автор начинает фильм с понятной и интригующей завязки, но затем как бы позволяет чисто умозрительному пласту идей управлять житейскими перипетиями сюжета по невятным правилам. Продвинутые зрители начинают с удовольствием искать толкования, которые не транслируются событийным рядом картины. Это не хорошо и не плохо. И альтернатива – не обязательно «тупое развлекательное кино», что бы под этим ни подразумевалось. Но, создавая такой фильм, необходимо понимать, что он далеко не для всех.

Тем временем позиция кинематографистов зачастую повторяет один рекламный слоган, на который я недавно наткнулся в интернете, противоречивый и достаточно нелепый, если принимать его всерьез: **«Книги не для всех, которые должен прочесть каждый»**. Если бы их читал каждый, они были бы не книгами «не для всех», а ширпотребом. Когда задача создателя фильма – действительно донести свои важные мысли до зрителя, очевидно, что делать это эффективнее с использованием мифических и жанровых форм, внутри эмоционально привлекающих конструкторов. Либо такой задачи не стоит – и в этом случае нет смысла делать вид, что автор обращался к широкому зрителю, но остается непонятым в силу недалекости последнего. Если бы обращался – его бы услышали.

Раскрытие

В разделе [«Неизменные характеры»](#) главы 2 уже шла речь об акценте на *раскрытии* персонажей, в отличие от *развития* персонажей или *пути к цели*. Оба варианта задают внятный вектор движения, что, в свою очередь, предполагает логичную, ступенчатую связку отправной точки и пункта назначения, то есть причинно-следственную связь. При этом развитие есть не всегда, как в случае с героем «Беглеца» или таким кардинально противоположным примером, как герой фильма Стива Маккуина «Стыд». Однако в первом случае есть движение к цели, а во втором нет, но происходит в чистом виде раскрытие внутренних метаний персонажа в контексте явлений современного сексуализированного общества. То есть это наиболее статичный вариант сюжета.

И Коэны, и Тарантино – мастера авторского подхода к жанровому кинематографу – работают с этим элементом. В сложном, фрагментированном «Криминальном чтиве» присутствуют и цели, и изменения, но одновременно целые куски фильма не просто не движут историю вперед, но даже являют собой отдельные мини-сюжеты, существующие сами по себе как аттракцион. Возьмем кусок, где Винсент случайно застреливает Марвина и ему с Джулзом приходится ехать с трупом к Джимми и вызывать эксперта мистера Вульфа, чтобы скрыть следы произошедшего. Это просто еще одно приключение – незаурядное, фееричное – из жизни гангстеров, данный виток не является структурообразующим, он как бы «лишний».

По сути, стержневые векторы Винсента и Джулза выражены довольно короткими событийными рядами. (Наиболее цельный и наполненный путь в фильме проходит Бутч, персонаж Брюса Уиллиса.) Когда оба сталкиваются с «чудом» – из опустошенной в упор обоймы их обоих не задела ни одна пуля, – то Джулз воспринимает происшествие как знак свыше и решает покинуть преступный мир и стать праведником, а Винсент обесценивает «чудо», считая его не более чем удачей, и продолжает работать на Марселласа Уоллеса, отказываясь меняться. В результате своего откровения Джулз наставляет на путь истинный двух грабителей в кафе, прежде чем уйти из «профессии». В результате отсутствия своего откровения Винсент оказывается без напарника и становится жертвой Бутча.

Как видно, суть историй Винсента и Джулза раскрывается в трех событиях, или пяти сценах. Для чего же в фильме эпизод с застреленным Марвином? Единственный конструктивный с точки зрения цельной драматургии элемент, который здесь заложен, – приключение со своим отдельным вектором ожиданий, самостоятельная история с помещением гангстеров в экстра-

ординарные обстоятельства черной комедии, – *раскрывает* для нас эту парочку еще больше. Для чего? Когда зритель наконец доходит до ключевых точек сюжета, в которых с Джулзом и Винсентом происходит что-то структурообразующее, темообразующее, он с ними уже практически «на короткой ноге», знает их хорошо, а значит, равнодушен. По большому счету, такая же функция и у долгого диалога о гамбургерах и массаже ног, и у истории с рискованным свиданием Винсента и Мии Уоллес. Вспомним понятие *идентификации*.

Еще один пример из фильма «Карты, деньги, два ствола». Задолжавшие мафии герои должны придумать, где *срочно* достать денег. Один из героев придумывает остроумный план и подробно его излагает: разрекламировать фиктивную изощренную секс-игрушку, принять заказы на нее, затем объявить, что агрегата больше нет в наличии, и для того чтобы вернуть свои деньги, необходимо явиться в банк. Человек разумный не придет в банк за возвратом денег за продукт с названием, в котором содержится намек на изощренные сексуальные утехы. Другой персонаж интересуется, сколько времени займет такая операция, и получает ответ: пару недель – время, которого у них в распоряжении нет. Хитроумный план был рассказан напрасно, просто как анекдот. Этот эпизод тоже как будто «лишний», случайный, как будто Гаю Ричи однажды ночью приснилась такая афера и он решил куда-нибудь ее вставить. Но задумаемся, какую роль сцена все же играет в фильме?

Во-первых, это снова раскрытие. Зритель заглядывает в сознание персонажа, которому мог прийти в голову такой извращенный план. Во-вторых, фокус на раскрытии вместо развития акцентирует жизненную случайность. Автор может выбросить из сценария все лишнее, отточить его до идеальной формы, но если он позволяет *своим персонажам* совершать ошибки, то подчеркивает их человечность, несовершенство. Да, озвученный план был холостым выстрелом, но ведь может его изобретатель, воодушевленный своей идеей, упустить из виду его нецелесообразность? В-третьих, подробное обсуждение нерабочего плана при катастрофической нехватке времени играет на комедийную составляющую, да и сам план забавный (см. главу 7 «Комедия как жизненность»). В совмещении жанров одна из самых сложных задач – сплести их тесно от самого начала до самого конца истории.

Мы можем осторожно сделать вывод. При наличии линии изменений характера героя авторам необходимо максимально полно раскрыть персонажа уже в самом начале, чтобы он начал свой путь из понятной точки А (конфигурация черт героя и обстоятельств, которую необходимо емко подать в первом акте) в точку Б (конечная точка изменений). При подмене изменения раскрытием, как с Джерри в «Фарго», можно не спешить. То, что в первом случае должно произойти в начальных 10–30 минутах фильма (возможно, по этой причине приходится упрощать героя, сводя его личность к сумме желания, потребности/слабости/изъяна, основных оппонентов и препятствий, пары-тройки ярких характеристик), во втором должно быть развернуто на длину всего фильма, усложнено, противоречиво, насыщено, дополнено, рассмотрено внимательно и глубоко и пр.

Причина и следствие

Вспомним еще один эпизод из «Криминального чтива»: к маленькому Бутчу приходит сослуживец его отца по Вьетнамской войне и рассказывает трагикомичную историю о судьбе золотых часов отца Бутча, которые долгое время несколько человек хранили в прямой кишке. Пока развивается эта сцена, зритель смотрит с удовольствием, но ее функции в общей схеме пока не понимает. Она живо и спонтанно возникла в сюжете без особых на то причин. Лишь позже становится ясно, что назначения воспоминания – рассказать о том, насколько важны и дороги эти часы для Бутча, который из-за них рискует жизнью. Мотивация для решения проблемы показана раньше, чем сама проблема, и развернута в самодостаточную, временно изолированную от повествования, не связанную с ним смешную историю. Нарушена при-

чинно-следственная логика повествования. Вместо «Бутч должен вернуть часы; эти часы ему очень дороги» получается «У Бутча есть часы, которые невероятно дороги ему... кстати, его подруга забыла взять их».

Авторский кинематограф вообще любит менять местами причину и следствие. В «Фарго» мы сначала видим результат (Джерри поручает наемникам похитить его жену), а потом уже раскрывается причина: скорбное существование Джерри, его тихое отчаяние. Причем фильм не прибегает для этого к флешбэкам, иначе это была бы чисто формальная подмена в цепочке. Для этого нет необходимости, поскольку жизнь Джерри до и после принятия этого решения одинакова.

Тарантино начинает «Бесславных ублюдков» с приезда штандартенфюрера СС в крестьянский дом и растущего в связи с этим напряжения, но лишь позднее раскрывает причину визита, которая все это время незримо присутствовала за кадром: скрывающуюся в подполе еврейскую семью.

Кристофер Нолан выстраивает фильм «Помни» целиком на принципе перестановки причины и следствия.

Авторы поступают так и с отдельными образами внутри сцен. Еще на титрах в коэновском «Перекрестке Миллера» есть кадр, странный, навязчивый, непонятный, почти сюрреалистичный: фетровая шляпа посреди осеннего леса на жухлых листьях, которую подхватывает ветер и уносит вдаль. У зрителя нет понимания кадра, есть только ощущение чьей-то трагедии, нелепой судьбы. Лишь постепенно сюжет доходит до событий, случившихся в этом лесу и играющих ключевую роль в сюжете.

В «Стрелочнике» артхаусного нидерландского режиссера Йоса Стеллинга есть атмосферная сцена: героиня, в сумерках случайно сошедшая с поезда на одиноком полустанке, окружена будто бы ожившими деталями железной дороги – сама по себе лязгает какая-то цепь, крутится колесо, внезапно приходит в движение храповик, шевелятся остряки. Не сразу приходит осознание, что это робкий стрелочник из своей будки так «заигрывает» или «здоровается» с ней. Из-за этого тональность сцены жутковатая, практически сцена из фильма ужасов.

Все это, сохраняя причинно-следственные связи событий, нарушает их в зрительском восприятии, создавая видимость живости и спонтанности, случайности. Подход этот сродни приведенному примеру из «Матрицы» («Объясним потом»). Мы наблюдаем развитие событий в пока еще непонятном нам мире, понимание складывается постепенно. Мы ворвались в сюжет в определенный момент. Если воспринимать действие фильма как живую вселенную, никто в ней не обязан специально вводить нас в курс дела. В форме, которая аккуратно готовит зрителя к последствиям, вовремя рассказав ему о катализаторах, есть художественная нарочитость.

Надо отметить, что, конечно, и флешбэк с золотыми часами нарочно поставлен в конкретный момент, и это тоже считывается (все, что происходит на экране, – художественный выбор автора), но, как бы парадоксально ни звучало, техника Тарантино нацелена на видимость отсутствия техники, спонтанного возникновения событий на экране.

Еще одна особенность авторского кино: помещение в сюжет мифических элементов при отсутствии их объяснения. Точнее, как в «уходе от предпосылки», объяснения лежат в другой плоскости – аллегорической, метафорической. У них художественная логика, не причинно-следственная. Поэтому они как бы случайны, как бы не поддаются объяснениям, сюрреалистичны, они просто есть. Но пора объяснить.

У Тарантино в «Чтиве» есть чемоданчик, содержимое которого светится, если его приоткрыть, и вызывает изумление. Зрительское кино никогда не позволит себе бросить зрителя без толкования тайны. Чемоданчик – и охота на него – станут центральным элементом сюжета, ответы непременно найдутся... Проблема в том, что среди возможных ответов на вопрос «Что действительно неожиданное и впечатляющее может находиться в таком чемоданчике?» неочевидные варианты требуют огромной изобретательности. Поэтому, с одной стороны, решение

Тарантино – гордиев узел. Вдобавок, как многое в авторском кинематографе, оно дразнит зрительские ожидания, держа фигу в кармане: подчеркнутое контрвысказывание. Вы заинтригованы? «Что в чемоданчике?» По логике зрительских ожиданий на вопрос должен быть дан ответ? А вот неважно, что в чемоданчике. Не скажу. Такая хулиганская позиция может быть привлекательна. Для этого зритель должен уметь посмеяться над собой: «Ловко он меня!»

Бартон Финк («Бартон Финк») в конце фильма приходит на пляж и видит женщину, точь-в-точь такую же, как на картинке на стене его сгоревшего отеля, – и в той же позе. Что это означает? Совпадение? Можно предположить, что эта женщина год за годом приходит на этот пляж, и однажды она вдохновила художника написать ее, а затем картинка, возможно, ушла в массовое производство, чтобы оказаться на стенах сотен американских отелей. Это причинно-следственное толкование, оно не дает нам понимания фильма. Или можно предположить, например, что картинка с пляжем и женщиной, висящая в мрачном гостиничном номере, темнице, где все давит на Бартона, включая треклятый сценарий, – символ побега, единственное окно в безмятежность и свободу, в выдуманный идеальный мир. Тогда пляж в финале – это эскапизм Бартона, побег в нереальный мир, безумие или что-то близкое к нему. Фильм пытается передать состояние человека, когда каскад непонятных, сбивающих с толку, ценностно чуждых поступков и событий заставляет потерять почву под ногами, утратить понимание смысла происходящего и связь с реальностью. Еще один авторский выбор – искусственный, естественно, как и все в кино, – поставить точку именно на моменте максимальной потери причинно-следственных связей и сделать его смысловой кульминацией.

Джим Джармуш тоже постоянно создает сюрреалистичные образы в своих фильмах путем отказа в их толковании. В «Патерсоне» герой постоянно видит близнецов. Вряд ли объяснение в том, что в этом городе действительно так много близнецов и они ему постоянно попадают. Этот феномен превращается в мистический, но даже мистика подчиняется определенной логике. И снова мы можем только угадывать приблизительный символический смысл: возможно, «рифмующиеся» близнецы говорят о поэзии, о поэте, пишущем верлибром? Или так автор показывает, что мысли героя заняты вопросом будущих детей в его семье, после того как его жене приснился сон о рождении близняшек?

Зрительский же кинематограф старается избегать событий, не имеющих буквальных толкований в пласте сюжета; он склонен включать их в правила описываемого мира и объяснять, как они работают. «Матрица»: мир устроен определенным образом, дежавю – признак того, что в программе что-то изменили, и т. д.

В то же время «Новейший завет», авторская теологическая сказка, с первых кадров заявляет, что Бог создал Брюссель еще до сотворения мира. Как это увязывается с нашим знанием истории? Никак, но фильм не берется комментировать этот аспект и не обещает зрителю, что вскоре тот узнает, как все обстоит на самом деле. Автор сразу задает абсурдную тональность, зритель ее принимает как данность. Но уровень условности и художественных допущений здесь на самом деле выше, чем в мифическом кинематографе, и принимает его далеко не всякий зритель. Спасает ситуацию именно абсурдизм как разновидность комедии, а комедии мы многое прощаем. Комедийный жанр и его элементы – во многих случаях волшебный эликсир. Но и у него есть свои риски: например, отсутствие у зрителя глубокой эмоциональной вовлеченности и сопереживания. Условности «Новейшего завета» заставляют относиться к сюжету как к своеобразному эксцентричному высказыванию автора, где персонажи – его марионетки, их трудно воспринимать как живых людей. Мы можем высоко оценить конструкцию высказывания и его изобретательность, неожиданность, «случайность» событий, но к персонажам остаемся в основном равнодушны (см. главу 7 «Комедия как жизненность»).

План

Конечно, и в «Земляничной поляне» мы можем допустить, что зрелый зритель понимает: основных исходных вариантов два – либо Борг смирится, обретет душевный покой, либо станет жертвой своих страхов. Тем не менее сам путь к любому из этих исходов неочевиден (вспомним «не что, а как»). И если в «Армагеддоне» зритель тоже интересуется, как можно спасти планету от космической глыбы, и получает полную дозу адреналина и спектр эмоций в пути к разрешению проблемы, ему по крайней мере объявлен очень конкретный план, который, несмотря на все срывы и препятствия, в итоге срабатывает. Проблема с астероидом понятна: его необходимо уничтожить или как-то остановить, даже имеется предложение, как именно.

Это не значит, что в «Земляничной поляне» отсутствует элемент плана. Он просто не очевиден. При изначально неясной по своей природе проблеме Борга вдобавок отсутствует предполагаемый набор действий для решения проблемы. Тем не менее план есть, даже если нет видимости планирования. Он начинается со спонтанной остановки у домика, где семья Борга отдыхала летом в его детстве. Борг погружается в воспоминания. Его план прост. Вспомнить. Прожить заново. Понять. Убедиться или пересмотреть.

В примерах из советских и постсоветских фильмов с неприкаянными героями мы видели, как при очевидном наличии потребности герои не могут себя реализовать, не видят как. Внешняя среда не предлагает им путей для реализации их потребностей или желаний, или внутренние барьеры не позволяют увидеть эти пути. Нет цели – нет плана.

Форма таких произведений жизнеподобна и естественна, потому что теряет очертания и не имеет векторов или имеет локальные векторы. Афоня сегодня хочет провернуть аферу с фирменной раковиной, завтра – закрутить роман с видной девицей, послезавтра – попытаться счастья на дискотеке; Бузыкин мечется между женой и любовницей, а его единственное внятное желание – сделать перевод Скофилда на русский язык – не подразумевает никакого плана действий, кроме пассивного ожидания и надежды на лояльность начальства. Сложно рассуждать о том, где находится грань между формой и бесформенностью, за которой зритель теряет интерес к истории. Обратим лишь внимание на то, что такое «расшатывание» формы заложено в элементах плана, цели и оппонента.

Цель и оппонент

План, цель / желание и оппонент – тесно взаимосвязанные элементы. Цель / желание – это то, что персонаж хочет. План: как он этого собирается добиваться. Оппонент: кто ему в этом мешает.

Основное предложение заключается не обязательно в том, чтобы лишить героя цели и обездвижить фильм. Однако есть вид оппонентов, с которыми заранее понятно, что делать, особенно в рамках заданного жанра. А сложные оппозиционные системы требуют сложных и неочевидных целей.

Возьмем «Звездные войны». Как только мы понимаем, что за тип оппонента Дарт Вейдер, становится очевидным, что с ним нужно вступать в схватку. Нужна атака «Звезды смерти», нужен поединок на мечах. Эту схватку интересно ждать, интересно смотреть, она усложнена во второй (формально – в пятой) части франшизы откровением, что Вейдер – отец героя. Но как только мы теряем уверенность в необходимости схватки с Вейдером, на передний план выходит другой персонаж, которого нужно одолеваять в схватке (в Дарте Вейдере борются темная и светлая стороны, и тогда Люка атакует сам Император). Как это часто бывает, к цели не совсем просто прийти, но она предельно ясна. Вызволить принцессу. Разрушить «Звезду смерти». Победить Вейдера.

Немного более усложненная система оппозиции в фильме «Дьявол носит Prada». Миранду невозможно победить ни в споре, ни силой. Здесь мы наблюдаем более тонкий конфликт. Она портит жизнь героине требовательностью, обесцениванием, намеренно вставляя девушке палки в колеса. Так и подмывает дать отпор, сказать резкое слово, а то и взять в руки световой меч, да только это не приблизит героиню к той цели, которую она преследует: преуспеть на этой должности. Враг – тот человек, от которого зависит достижение этой цели. И перед героиней стоит непростая задача с неочевидным планом: превратить оппонента в союзника. Ее решение – результат не только трудовых подвигов, но и внутренней работы. (Вспомните презрение Энди к миру моды и слова Миранды о свитере небесно-голубого цвета, после которых Энди осознает, что невозможно преуспеть в сфере, которой не интересуешься и пренебрегаешь.) Здесь тоже есть дополнительное усложнение: добившись своей цели, расположив к себе Миранду, превратив врага в друга и наставника, Энди понимает, что не хочет такого наставника, что эта дружба слишком ко многому обязывает и что ее изменения зашли слишком далеко, она не узнает себя, успех такой ценой ей не нужен. Сквозное желание Энди: преуспеть. К концу фильма она переосмысливает концепцию успеха.

Пример еще более сложной оппозиции мы видим в фильме Дени Вильнёва «Пленницы», несмотря на наличие мифического элемента,двигающего действие. У одного из героев похищена дочь. Второй – расследует дело о похищении. Пока настоящее зло где-то прячется, чтобы вскрыться только в конце, эти двое оппонируют друг другу. Следователь предан своему делу и намерен все сделать правильно. Отец недоволен отсутствием результатов и решает взять правосудие в свои руки. В этом тандеме нет «плохих», есть только неидеальные люди, которые, поддавшись эмоциям, заходят слишком далеко или совершают ошибки. Что им делать друг с другом? Цель неочевидна, и создатели фильма выходят из положения, сделав отца из-за его неосторожного вмешательства жертвой третьей стороны, настоящего врага, а следователя – его возможным спасителем, предоставляя зрителю самому решить, достоин ли он спасения («открытая концовка»).

У Фила в «Дне сурка» вообще нет конкретных оппонентов, которые мешали бы ему в векторе цель / желание. Фантастическое обстоятельство, которое запускает событийный ряд, не объяснено никакими правилами и не имеет под собой научной или псевдонаучной основы. Оно всего лишь отражает его потребность, изъян характера эгоистичного человека, застрявшего в своей жизни, и это тоже неочевидно. В первую очередь потому, что внешняя проблема безлика и отражает внутреннюю проблему Фила, главный его оппонент – он сам! Что делать с таким оппонентом? Какова может быть цель, каков вектор ожиданий? Второй оппонент – весь город Панкратони и его обитатели, квинтэссенция того, что он презирает в людях, но что ему со временем придется принять и полюбить. Третий оппонент – Рита, образованная, интеллигентная жительница мегаполиса, как и Фил, которая, однако, разделяет простые ценности обитателей провинциального городка. В любовной истории, одном из наиболее жизненных жанров, основными оппонентами друг друга считаются сами любовники. Как двигаться к цели с таким оппонентом? Как ему «противостоять»? Здесь нет очевидных решений. Не работают ни применение силы, ни ухаживания, потому что любовникам мешают быть вместе какие-то глубинные проблемы. В такой истории всегда есть ссоры и цветы, но при этом и постепенное, на ощупь, движение к осознанию и корректировке привычных механизмов выстраивания отношений. Итак, ни один из трех оппонентов не осязаем, не конкретен и/или не действует напрямую против героя. Создается впечатление, что Фил просто существует в необычных обстоятельствах.

«День сурка» является, пожалуй, яркой иллюстрацией того, как цели меняются, но желание (более широкий термин из арсенала Труби) остается единым. Джон Труби считает, что автору стоит стараться определить для себя единое сквозное желание героя на протяжении всего фильма. Как это возможно? Ведь Фил совершает столько разных действий! Если жела-

ние – «выбраться из Панксатони», как сюда вписывается любовная линия с Ритой? Каким образом подходит под эту концепцию третий акт, где Фил начинает как бы обживаться в городке?

Попробуем определить желание Фила как «стремление освободиться». Поначалу Фил хочет освободиться от капкана собственной жизни – должность, на которой он застрял, репортажи с Дня сурка, от которых он мечтает избавиться уже который год, всеобщее восхищение, которого он заслуживает, но никак не получит. Затем Фил попадает в плен повторяющегося дня и теперь хочет освободиться в буквальном смысле. Далее Фил понимает, какие волшебные возможности ему открываются. Женщины, легкие деньги, власть над другими и своей жизнью, свобода от приличий, независимость от людей, можно позволять себе все что угодно. Вот о чем он мечтал! Вот он – прорыв! Фил – король в этом дне. Ухаживание за Ритой поначалу продолжает этот вектор: Фил пожинает плоды своего дара... Вынужденный узнавать ее долго и детально, Фил влюбляется по-настоящему. Вновь ловушка: теперь он любит недостижимую женщину. Очередная попытка освободиться – череда неудачных самоубийств. Наконец, Фил находит способ обрести внутреннюю свободу через проявление любви и заботы к окружающим – и получает и внешнюю свободу тоже, день сдвигается с места, наступает 3 февраля.

Кто, по-вашему, оппонент героя в «Земляничной поляне»? Кажется, что он сам, или что оппонентов нет вообще, или нечто эфемерно-поэтичное вроде «старости» или «времени», но на самом деле его оппонент – милая невестка Марианна. Именно Марианна обрисовывает Боргу, каким видит его она сама и сын профессора. «Он ненавидит вас... Вы эгоистичный старик, дядя Исак. Вы абсолютно беспощадны и не слушаете никого, кроме самого себя. Но все это вы прячете за своим старомодным шармом и манерами. Под вашей благожелательной наружностью вы тверды как гвоздь». Вот кто изобличает героя и зарождает в нем сомнение в собственной правоте и непогрешимости; вот перед кем он реабилитирует себя.

И правда, что, если оппонент – член семьи? То есть тип оппонента, в чьем случае наиболее очевидна причина, по которой Джон Труби настаивает именно на таком широком термине, как «оппонент», а не «враг», «злодей» или «антагонист»? В чем тогда план, в чем цель, как «побеждать»? Как и в любовной истории, план действий здесь неочевиден, его не напишешь на бумажке, не пронумеруешь пошагово. Даже в случае «Звездных войн», где Люк и Дарт Вейдер – не семья в привычном смысле этого слова, Люк никогда не знал его как «папу», а знал только как генерала империи зла, – даже здесь план и цель / желание усложняются, когда Люк узнает, кто его отец. Какого же развития событий ожидать в оscarоносной драме «Обыкновенные люди», где страшным оппонентом подростка выступает его собственная мать? Как действовать героине в «Тони Эрдманне», если ее собственный отец вздумал вмешиваться в ее жизнь? Какого типа война развернется между мужчиной и женщиной, если они – супруги Крамер и воюют за собственного сына?

* * *

Стоит отметить, что отказ от слишком многих драматургических элементов истории или избыток «неочевидных» или «ослабленных» элементов неизбежно приводят к большому сокращению зрительской аудитории. Здесь существует риск «перенедосказать». Совокупность слабых целей, неочевидных потребностей, отсутствующих стремлений и невнятных оппонентов (как говорит Макки, минималисты часто «преувеличивают свое умение показать невидимое на экране») приводит к тому, что слишком многое зрителю приходится угадывать и дополнять – но чем?

Только собственным пониманием и отношением к происходящему (то, что называется проективной идентификацией). В этом смысле здесь имеет место побег автора от ответственности за свое высказывание и перекладывание этой ответственности на зрителя. Это напоми-

нает волшебную микстуру Мэри Поппинс, вкус которой менялся в зависимости от любимого лакомства едока (клубничное мороженное, лимонный сок с сахаром или ромовый пунш).

Это не однозначно «плохо». Заставлять зрителя думать – прекрасная миссия. И я не хотел бы сводить выводы к такой примитивной мысли, как «зритель в своем большинстве не любит думать». Я тем более не желаю заявлять, что «и не надо ему думать, раз он не желает». Но не менее достойной миссией является построение таких сюжетов, которые вынуждают зрителя задуматься: если он вовлечен в историю, если мысли выражены через такой событийный ряд, который делает зрителя равнодушным к скрытым в сюжете идеям, если он не просто соотносит его с собственным опытом, но и считывает авторскую позицию. Пожалуй, авторскому высказыванию не обязательно быть однозначным и причесанным. Но неплохо, если вопросы, заданные автором, хотя бы поставлены ясно. Нужно ли герою прибегать к насилию, чтобы защитить семью? Вполне возможно. Но по-прежнему ли это оправданный выбор, если героя уже не остановить? Зритель выходит с сеанса «Крестного отца» без точного ответа, но с понятно поставленным вопросом.

Еще одна западня кинематографа, который намеренно и осознанно противопоставляет себя зрительскому, – как раз в этом противопоставлении. Нарочная оппозиция (антиконцепция) ставит его в зависимость от мейнстримового кино. Он как бы существует вопреки чему-то. Самоцелью становится позиция «Я создам фильм без конфликта/без оппонента/без смысловой модели/без повествования», а не «Я донесу до зрителя свое мировоззрение». В этом случае получается высказывание не о жизни и не о мифе, а о несогласии с тем, как другие авторы представляют свой взгляд на мир. Удивительно, с какой готовностью порой ведутся на это критики и другие ценители: «Ах, там *нарочно* ничего не происходит! Там *специально* нет смысла!»

Но не может не возникать вопрос: как сделать фильм заметным и привлекательным, если уж вы выбрали создавать его именно для узкой аудитории? Ведь то, что делает, например, бунтарь Джим Джармуш, получается у него интересней и глубже, чем у множества подражателей. Здесь мы попадаем на зыбкую территорию таланта. И, надо сказать, для такого эфемерного вопроса мы слишком много им занимаемся. Наши старания определить неопределимое или, наоборот, настоять на размывании критериев оценки связаны в первую очередь с нашим эгоистичным желанием отвоевать свои взгляды и вкусы, высечь их в камне как эталон. Этот автор – обязательно «гений», и нет такой линейки, которой его можно измерить. А вот тот – непременно «ремесленник, но не художник». Нам необходимо наклеить четкие ярлычки на каждого, разложить художников по категориям. Странное занятие для критиков линейки в творчестве, не правда ли?

Как-то раз студенты моего факультета в Московской школе кино поинтересовались: почему мы не изучаем сценариистику авторского кино? Тарантино, Финчер, Джармуш? Интересен был сам факт этого вопроса, поскольку ни Спилберга, ни Кэмерона мы тоже специально не изучаем, а фильмы Тарантино, Коэнов, Стеллинга, Копполы, Хичкока вполне представлены в разборах. Но самый главный и очевидный ответ заключается в том, что любой кинематограф, в котором автор занимается самовыражением (от Спилберга до Джармуша), является отражением мировоззрения этого автора, его уникального личного опыта и взгляда на жизненные и мифические явления. Точно ли вам есть что сказать? Верите ли вы в свои убеждения до глубины души? Уверены ли, что не позаимствовали свои взгляды у других, причем не позаботившись распаковать обертку? У Тарантино есть чему поучиться, но не надо *учиться писать как Тарантино*. Учитесь писать как *вы*. Развивайтесь и прислушивайтесь к себе, и никогда не относитесь с презрением к другим творческим направлениям, потому что и у них всегда есть чему поучиться. А в этой книге мы ограничимся обсуждением форм, в которые вы можете облечь свое мировоззрение. Надеюсь, однако, что этот разговор для вас не поверхностен и

открывает глаза на тонкости нашего восприятия, отношения к жизненным явлениям и смыслам и их отображению в творчестве.

Дополнительный виток

*Игра не закончена, пока она не закончена.
Йоги Берра, американский бейсболист*

Этот важный инструмент я отношу не просто к генерированию непредсказуемых событий истории, а к высшему уровню сценарного мастерства, на котором происходит усложнение жанровых структур и концепций, наблюдающееся уже с конца 80-х – начала 90-х. Смысл этого подхода связан со зрительскими ожиданиями, которые очерчивают точку финала – к чему все идет, что примерно должно случиться, когда все линии обретут логическое разрешение. Автор в той или иной форме доводит зрителя до этой точки (иногда раньше, чем зритель предполагает), чтобы за точкой ожиданий продлить и углубить историю.

Это взгляд на нарратив, который сродни высказыванию о сказочных концовках «я там был, мед-пиво пил»: мол, хорошо, Иван-царевич победил Кощея, освободил Василису и сыграл свадьбу. Но ведь тут-то и начинается самое интересное! Позиция, тяготеющая к реальному, жизненному или к совмещению мифического с жизненным: сложности и тонкости выстраивания отношений в браке, драма / мелодрама переживаний в непростом союзе мужчины и женщины – вот чего, ни много ни мало, хотят требовательные читатели и зрители от мифического героя!

Посмотрим на несколько примеров: «Темный рыцарь» Кристофера Нолана, «Комната» Ленни Абрахамсона (номинирован на несколько «Оскаров» в 2015 г.), «Исчезнувшая» Дэвида Финчера и популярнейший ситком «Американская семейка», многократный номинант и лауреат «Эмми», «Золотого глобуса» и других премий.

«Темный рыцарь» строится вокруг противостояния Бэтмена и Джокера. Это – сюжетное приключение, на которое нанизаны серьезные, противоречивые вопросы морали общества и власти. Однако фильм не заканчивается победой над Джокером, а продолжается дополнительным сюжетным отрезком, связанным с новым оппонентом, бывшим соратником Бэтмена, прокурором Харви Дентом, преобразовавшимся в злодея Двуликого. Но это не просто две схватки с двумя злодеями, спрессованные в один фильм; не два приключения по цене одного. Нельзя сказать, что приключение с Двуликим просто «пришито белыми нитками» к основной истории для большего количества аттракционов или масштабности. Ведь на протяжении обоих противостояний продолжает развиваться та же тема морали, запущенная вызовом, который бросил Бэтмену Джокер. Сюжет углубляется, а не начинается заново. Почему? Потому что внешние и внутренние раны Харви Дента, превратившие его в противника Готэм-сити и Бэтмена, были получены им в попытках разрешить моральную дилемму, перед которой поставил Бэтмена Джокер. Теперь, в результате действий Джокера, Харви разочарован в системе и в Бэтмене. Джокер схвачен, но поставленные им вопросы повисли в воздухе. Теперь неоднозначность действий Бэтмена в качестве стража порядка преобразила союзника в нового опасного идеологического врага, и все это в парадигме морали Джокера, поднимающей дополнительные вопросы уже за пределами сюжетного отрезка Джокер – Бэтмен.

Ожидания зрителя рисуют картину финальной точки в схватке Бэтмена и Джокера. Но здесь история еще не завершается, и все, что происходит дальше, выходит за рамки сформированных зрительских ожиданий, а значит, непредсказуемо. Это позволяет не только подарить зрителю бонус в виде дополнительных задачи и схватки, но сделать и новый тематический виток – собственно, неожиданный финальный поворот, в котором Бэтмен, ради сохранения баланса в обществе, вынужден взять на себя преступления Харви Дента, бывшего прокурора, и отныне играть роль изгоя и преступника.

Как выглядел бы фильм, если бы начинался и заканчивался вместе с вектором противостояния Бэтмена и Джокера? Оппонент поднимает важные вопросы, на которые у Бэтмена нет ответов, и обозначает проблемы в устройстве общества, которые Бэтмен решить не может. Затем Бэтмен побеждает Джокера, и фильм в худшем случае оставляет проблематику вскрытых Джокером язв Готэма без внимания, а в лучшем – ограничивается месседжем, что в общем и целом Бэтмен все-таки предпочтительнее Джокера. Как выглядит фильм на самом деле? После смерти Джокера дополнительный виток сюжета доводит моральную тему до кульминации и вынуждает Бэтмена лично взять на себя грехи человечества. Происходит это на территории, выходящей за пределы вектора зрительских ожиданий, однако является его логическим продолжением.

«Комната» устроена по схожему принципу. Первая половина фильма занята попытками побега Джой и Джека из заточения. Она построена как триллер. Вопрос, волнующий зрителя: удастся ли им выбраться на свободу? Зрительские ожидания говорят ему: фильм будет об этом.

Так и происходит, но точку окончания этого вектора, выхода за территорию зрительских ожиданий, благополучный побег авторы ставят намного раньше, сокращая этот вектор, чтобы на оставшемся отрезке фильма: а) порадовать зрителя непредсказуемостью сюжета в отсутствие ожиданий и б) развить тему дальше, поскольку освобождением дело не заканчивается, все участники истории перенесли травму, и им предстоит прожить еще и другое заточение: они в плену у своих эмоциональных ран: страхов, вины, стыда, сожалений, негодования, ненависти.

Может показаться, что в фильме «склеены» два жанра: триллер и семейная драма, причем не в органичном переплетении, а последовательно – один за другим. У меня нет ответа на вопрос «Можно так делать или нет?». Фильм существует, и он выдвинут на «Оскар» в номинациях «Лучшая картина» и «Лучший адаптированный сценарий». Тональность первой половины, триллера, максимально приближена к драме по своему настроению, динамике и акцентам на эмоциональном состоянии Джой и Джека, рутине их необычного быта. Тематически история цельная. Фильм задает вопрос: заканчивается ли ужас для участников подобных событий вместе с этими событиями? Наступает ли счастливый конец в момент, когда противостояние между жертвой и злодеем закончилось в пользу жертвы? Не обрывая повествование на удачном побеге, фильм заглядывает за горизонт привычного сюжета триллера, чтобы рассмотреть тонкие вопросы за пределами первобытного, мифического сюжета о выживании: вопросы из сферы жизненного, сферы драмы. Ты выжил и одолел внешних демонов (миф), но обрел ли ты свободу жить, переживешь ли внутренних демонов и душевные раны (жизненность)?

Конструкция «Исчезнувшей» тоже имеет форму триллера с большой дозой драмы. Вопрос, выстраивающий вектор зрительских ожиданий и возможных ответов (развязок): кто рушит жизнь Ника? Кто убил или похитил его жену, из-за кого сам Ник попал под подозрение? Вопрос возникает в момент предпосылки (исчезновение Эми), и на него нанизываются остальные составляющие истории (тема, драматический элемент, дискурс на предмет медиа-ориентированной культуры и пр.).

Удивить зрителя ответами на этот вопрос уже сложно. Он искушен, насмотрен. Вариант, в котором сама Эми является злопыхателем, не выходит за пределы нашего воображения, мы видели и такое, никому из персонажей не избежать наших подозрений. Сюжет выстраивает противостояние героя с оппонентом (в данном случае – невидимым, поскольку источник угрозы непонятен) и должен разрешиться в кульминации, где мы узнаем, кто убийца и в чем его мотив. Финальная схватка завершится поражением оппонента – а может, и героя.

«Исчезнувшая» не заставляет зрителя до самого конца фильма ожидать ответов – карты открываются уже в середине: Эми все подстроила, и даже понятно почему. Это позволяет начать новый вектор сюжета (а точнее – его дополнительный отрезок), где ожидания ослаблены. Какой это дает эффект? Картина погружает нас глубже в ситуацию героев, обуславливая вопрос: хорошо, а как теперь? Что происходит после «Я там был, мед-пиво пил»? О чем часто

умалчивают сказки? Человек может раскрыть загадку и узнать, что его предает жена, но жизненная школа говорит нам, что на этом история не заканчивается, потому что вопрос «Как ему с этим жить?» – не менее волнующий. Противостояние между Ником и Эми продолжается, оба применяют различные тактики, чтобы одержать победу, но сюжет окрашивается психологическим анализом: что чувствует и проживает человек (жизненное) в этой уникальной (мифической) ситуации? Когда личным кошмаром оказывается человек, в которого ты не так давно был влюблен без ума? Когда начинаешь осознавать, что ты сам не вполне невинная жертва?

Именно эта тактика позволяет не ограничиваться буквальной схваткой «Кто кого?» в финале и исходом, зависящим от победы в этой схватке. Вместо этого Ник и Эми остаются супругами! И конечные сцены наполнены сильнейшей, пронзительной эмоцией: каково Нику *теперь* – когда он прошел путь и понял многое о себе и своих ошибках, об Эми и о том, на что она способна, об их браке, – оказаться пленником супружества с психопаткой? Как видите, противостояние здесь все же есть, и Эми победила. Выдержана тема, выдержаны конвенции триллера. Но тактика «схватки» неожиданная и интересная: героиня повергает героя тем, что возвращается в семью! Это возможно благодаря срединному повороту, который ставит точку в интриге, связанную с убийцей и его мотивом, и позволяет углубиться в этот мотив, рисуя насыщенную, объемную и детальную картину союза супругов Данн, их изъянов, конфликта мировоззрений, трагического недопонимания, ложных ожиданий друг от друга и т. д. Позвольте вектору истории зайти дальше, чем обычно, и вы обнаружите сложные, «взрослые» смыслы, которые по зубам не любому зрителю, но которые привлекательны для другой целевой аудитории. Мифическая форма как повод для исследования жизненного – возможно, наиболее удачная формула нашего времени: первое держит интерес, идентификацию, ожидания от начала до конца, второе придает истории значимости.

Удивительно, но в популярном ситкоме «Американская семейка» такой непростой сценарный принцип используется чуть ли не в каждом сюжете, в 180 сериях длиной 22 минуты каждая! Рассмотрим пример.

Герой Кэмерон Такер, которого можно описать как чувствительного, но с характером, капризного, честолюбивого, талантливого и самовлюбленного гея, случайно узнает, что из рок-группы парня его племянницы, Дилана, ушел ударник. Кэмерон, который намного старше Дилана и его школьных друзей, намекает, что у него есть богатый опыт игры на барабанах и он не прочь потряхнуть стариной. В этой точке формируются зрительские ожидания от сюжета: добьется ли Кэмерон своего? На его пути есть как минимум две проблемы: на самом ли деле Кэмерон так хорош, как о себе заявляет, или его ждет полный крах? Второе препятствие: для Дилана и его группы он «старпер», и вряд ли они отнесутся к нему серьезно. Сможет ли он поймать стиль молодежной группы?

Дилан собирает группу и устраивает Кэмерону прослушивание. Сначала Кэмерон исполняет унылую ерунду, но это розыгрыш. Он шутит, что «перепутал палочки», и начинает играть всерьез, к восторгу ребят. Один из туповатых друзей Дилана даже предлагает: «Чувак, ты бы пометил палочки».

Наконец, выступление. Кэмерон в прекрасной форме. Члены семьи впечатлены его игрой. Дело доходит до его сольной партии, и Кэмерон блистает.

В этой точке зрительские ожидания заканчиваются. Вот оно, разрешение обрисованной для нас линии. Обе заявленные потенциальные проблемы остались позади. Но что, если это не конец истории? Что, если у этой линии может быть гармоничное продолжение?

Как уже говорилось, одна из характерных черт Кэмерона – его самовлюбленность. Барабанное соло затягивается. И затягивается. И затягивается. Кэмерону не так часто удается быть в центре внимания и выставлять напоказ свои таланты. Он забывает, что на сцене есть кто-то, кроме него. Публике надоедает слушать одного ударника. Дилан и команда решают, что все-таки обойдутся своим барабанщиком. Кэмерон получает отказ.

В результате мы имеем усложненный сюжет, который заходит дальше наших ожиданий, в котором Кэмерону уготованы одновременно успех и поражение, возможность блеснуть и потешить эго и ценный урок о том, что эго необходимо держать в узде. В каком-то смысле это еще и техника «да, но».

Почему мы предвидим одни проблемы и перипетии и не предвидим другие? Все просто. Проблемы первой части вектора истории заявлены на экране. Сюжет подсказывает нам, чего ожидать. Это часть киноязыка. Дилан вслух сомневается в том, что Кэмерон понимает его стиль музыки, говорит о его возрасте, предупреждает, чтобы не расстраивался, если не получится. Проблему, возникшую позже, ничто не предвосхищает. Намеренно. Ничто, кроме... одной из ключевых черт характера Кэмерона, хорошо знакомой зрителю. Потенциал этого неожиданного поворота был заложен не в этой серии, а давным-давно, в первом сезоне, а значит, он одновременно непредсказуем и достоверен. Кэмерон справился с внешними препятствиями (мифический элемент), но стал жертвой собственного изъяна, черты характера, и это жизненный элемент.

Грубое вторжение

Люди всегда готовятся к будущему. Я же об этом никогда не заботился. Завтрашний день их не ждет. Он даже не подозревает об их существовании.

Кормак Маккарти. Дорога¹⁹

Главный смысл истории в фильме Вуди Аллена «Матч-пойнт» вращается вокруг идеи случайности. Казалось бы, сюжет о том, как в погоне за местом в высшем обществе герой пошел на преступление и это сошло ему с рук. Где смысл? Почему он не понес наказания? Ответ «Потому что так бывает в жизни» недостаточен; публика ищет ясности. Надо ли смотреть двухчасовой фильм, чтобы понять, что в жизни ничего не понятно? Вуди Аллен же делает «бессмысленность» сюжета его смыслом. Заявление «Потому что так бывает в жизни» звучит не в постпремьерном интервью режиссера, а прямо с экрана, внутри фильма, тем самым придавая ему форму, рамку из трех основных точек.

В первой же сцене автор заявляет тему удачи, везения (читай: случайности) через наглядное объяснение, что такое «матч-пойнт». За кадром, в котором теннисный мяч замедленно летает туда-сюда над сеткой, голос героя вещает: «Человек, сказавший: "Лучше быть везучим, чем правильным", видел жизнь насквозь. Люди боятся признать, насколько велика роль везения в их жизни. Страшно подумать, сколь многое не зависит от нас. Иногда во время матча мяч задевает верх сетки и на какую-то долю секунды не движется ни вперед, ни назад. (На экране мяч задевает сетку, подсказывает кверху. Стоп-кадр: мяч замирает в воздухе.) Немного везения – он падает вперед, и ты победил. Или нет – и ты проиграл». Уже в начале Аллен предупреждает, что наступит момент, когда все, что на кону, будет зависеть от случая.

Этот момент наступает за 15 минут до конца фильма, когда герой пытается избавиться от кольца, которое может его выдать. Он бросает его в реку, но, повторяя первый кадр фильма, кольцо отскакивает от перил кверху и... падает обратно, на тротуар набережной.

Кажется, смысл фильма начинает складываться. Нарушитель не может остаться безнаказанным, даже если для этого в ход событий должны вмешаться боги. Кольцо падает назад – значит, ты проиграл. Оно должно было оказаться в реке – и не оказалось. Все логично.

Но недостаточно, чтобы предупреждение автора просто сбылось. Мы уже знаем: если оно сбывается, то не так, как ожидает зритель. Наступает предпоследняя сцена фильма, в которой выясняется, что кольцо было найдено... в кармане убитого наркомана, который и становится теперь главным подозреваемым. Вот это перевертыш! Зритель уже вывел смысловую формулу... только у нее теперь другое наполнение. Действительно, наступает момент, когда твоя судьба зависит от удачи... но удача слепа, она не судит, не наказывает, не воздаст. Удача не более чем случайность, и в этом смысле пути ее неисповедимы. То есть сначала автор вырисовывает фигуру провидения и только потом уже опрокидывает ее, заявляя, что оно равнодушно к нам или что его логика нам неподвластна. В каком-то смысле предисловие с теннисным мячом играет с инструментом «Объясним потом». (Так, Морфеус в «Матрице» пространно заявляет Нео: «Когда ты будешь готов, тебе не придется уворачиваться от пуля». Фраза звучит достаточно интригующе, чтобы обозначить вектор ожиданий, но оставляет много места для фантазий. Только к концу мы с изумлением понимаем, что она значит на самом деле и как это выглядит, когда человеку «не надо уворачиваться от пуля».)

¹⁹ Маккарти К. Дорога. / Пер. Ю. Степаненко. – М.: Азбука-классика, 2010.

Наконец, уже перед финальными титрами «Матч-пойнта», другой персонаж напоминает нам тему фильма, говоря о своем племяннике, новорожденном сыне героя: «Мне не важно, будет ли он великим. Я только надеюсь, что он будет везучим».

Как Тарантино и Коэны, Аллен привлекает наше внимание к присущей жизни капризной спонтанности, но в случае с «Матч-пойнтом» он не доносит эту мысль через череду случайных происшествий, а сводит ее к одной-единственной главной случайности, которая предрекает исход истории. Это более мифический подход, поскольку Аллен придает смысловой модели фильма ясную форму с фокусом на этом случайном событии.

Сравните высказывание «Матч-пойнта» с еще более жестоким высказыванием в фильме «Старикам тут не место». Он построен на противостоянии относительно «хорошего» персонажа – героя, которому мы симпатизируем, – и антагониста, являющего собой, несмотря на пару завораживающих черт, чистое, психопатическое зло, отсекающее возможность идентификации. Классическое противостояние длится почти до самого конца... где антагонист неожиданно одерживает победу. Он – всегда неумолимое и непобедимое зло, выдерживающее любые удары. Даже нарратив шерифа, персонажа Томми Ли Джонса, который играет здесь роль комментатора событий, сводится к таким неконкретным (эмоциональным, пронзительным, но не раскрывающим смысловую модель фильма) объяснениям, как «Я больше не понимаю этот мир, не понимаю, как мне жить в нем и выполнять свою работу». Смысл концовки фильма (и одноименного романа Кормака Маккарти) сводится к заявлению, что зло сильнее, поэтому оно и побеждает. Пусть кто-то попробует сказать, что в этом нет правды жизни.

Еще одна возможная смысловая интерпретация: в мире появился новый тип злодея, чей психоз делает его одновременно страшным (безжалостность, равнодушие к жертвам, коварное манипулирование, отсутствие внешне понятных мотиваций) и непобедимым (отсутствие критичности к себе, внутренних тормозов, не чувствует боли, страха, идет напролом через любые препятствия).

Как бы то ни было, финал выдергивает зрителя из искусственно выстроенного мира сюжета, заставляя его посмотреть на него не изнутри, а сверху, извне. Ошарашенный зритель задумывается: почему хороший человек убит, а плохой остается безнаказанным? Этот вопрос важнее, чем кажется. Мы задаем его, когда подвергаем сомнению высший порядок мироздания. Но в фильме нам кажется, что автор задал тон, ведущий к удовлетворительной концовке. Так оно и есть. И следующий вопрос, который требует мужества: а когда и почему я решил, что герой должен одолеть злодея? Единственный ответ: потому что мне, зрителю, этого очень хотелось. Почему хотелось? Да потому что до самой развязки автор нарочно завлекает зрителя в эту страшную ловушку, выстраивая историю, в которой до самого капкана ничто не отпугивает зрителя, не хрустит предупреждающая веточка. Герой не демонстрирует трагических изъянов; он вычерчен как персонаж, которого мы не можем не поддерживать, который имеет высокие шансы на победу, он не заслуживает ничего иного на фоне своих противников. Да черт с ней, с победой, мы вполне можем себе представить и гибель такого героя, все-таки он похитил деньги у опасных людей, он сам ввязался в эту историю. Но чтобы маньяк продолжал жить как ни в чем не бывало?! Страшного злодея необходимо остановить, иной исход невыносим для зрителя. Война развивается по всем канонам криминального триллера, который должен закончиться именно так. Просто в конце, совершенно неожиданно, жанровая вселенная выплескивается в суровые жизненные реалии. Олененка Бэмби сбил бульдозер, товарищи, и неважно, хорошим он был или плохим, так просто бывает.

Там, где Аллен наглядно выводит жизненную случайность в главный смысл фильма, даже предупреждая об этом с самого начала, зрителю «Стариков» придется проделать эту работу самому, если у него есть на это желание и способности. Когда фильм внезапно сходит с рельсов жанровых ожиданий и зритель получает жесточайший удар, Коэны отказываются оформлять смысл своего высказывания в конкретную форму, отказывают зрителю хотя бы в утешительном

понимании, почему так все произошло. Это не хорошо и не плохо, как показывает практика, – у фильма Коэнов масса наград, включая «Оскары», и более чем солидные сборы по всему миру. Но важно понимать, какой это, по сути, смелый и рискованный шаг.

Например, замечательная «Бразилия» Терри Гиллиама строится на схожем принципе: фильм развивается по классической сюжетной линии, герой проходит череду изменений, восстает против системы, обретает любовь и свободу... и все оказывается тщетно. При всей моей любви к этому фильму и его создателю, картина провалилась в прокате, и мне кажется, причина отчасти в том, что такой жестокий удар под дых находится за пределами эмоционального болевого порога для многих зрителей.

Еще важнее понимать, что и это – искусственно выстроенная конструкция с тщательно рассчитанным эффектом: внезапный постмодернистский переход от мифического жанрового пространства к жизненным реалиям и жизненной философии. Ведь если высказывание в том, что зло сокрушает добро, добро разбивается о зло (точнее, несовершенное добро разбивается об абсолютное зло), то зачем мучить зрителя весь фильм, почему психопату не погубить героя при первой же встрече? Или, может быть, высказывание в этом случае получается таким: «Добро могло победить, оно настолько сильно, что почти выстояло против зла и не поддавалось ему на протяжении почти всей истории»? Структурно это уже шаг в сторону мифа, который, как и полагается притче, тяготеет к строгой внутренней логике, причине и следствию, когда негодяи несут заслуженное наказание, старания вознаграждаются, поражения убедительны, а мораль ясна.

Как уже говорилось, в мифических произведениях в увлекательную, «аттракционную» канву вплетены вечные высказывания, чью важность мы часто можем проглядеть из-за презрения к самой мифической форме, из-за яркой упаковки, которая, как нам кажется, заключенные в ней важные темы помещает в безразличный нам контекст. «Лего. Фильм» *вдобавок* к своей антиконформистской теме, облеченной в приключенческую оболочку выдумки и условности, позволяет жизни ворваться в миф и поднимает еще одну тему, проглядеть которую невозможно. Легкий, комедийный экшен, разыгрываемый незамысловатыми фигурками из конструктора «Лего», за 15 минут до конца фильма внезапно прерывается... эпизодом игрового кино, с живыми персонажами и реальными актерами.

Оказывается, что мифическая история, которую мы смотрели до сих пор, разыграна мальчиком с помощью конструктора. Отец мальчика в исполнении Уилла Феррелла (он же озвучивает игрушечного злодея-тирана) запрещает ему играть, как тот хочет: все должно быть определенным образом. В этот момент на сюжет фильма влияет не просто жизненная идеология неверия в победу, успех и преодоление, как в предыдущих примерах. В игрушечную вселенную буквально вторгается жизнь с дополнительным посылом и своим приземленным жанром, семейной драмой, с индивидуальными ставками вместо глобальных. В этот момент зритель понимает, что история, разворачивающаяся в вымышленном Кирпичграде, – порождение психики травмированного ребенка, яркий, но больной мир, где роль диктатора играет его собственный отец. Теперь сюжету предстоит разрешиться сразу в двух плоскостях, в двух измерениях.

Сочетание жанров

*I'm a bitch, I'm a lover
I'm a child, I'm a mother
I'm a sinner, I'm a saint
I do not feel ashamed
I'm your hell, I'm your dream
I'm nothing in between
You know you wouldn't want it any other way*

Мереди Брукс. Bitch

Возможности и техники сочетания жанров – тема, заслуживающая отдельного большого тома. Какие-то жанры «женятся» естественно и удачно – не даром такая комбинация, как «комедия + любовная история», стала практически самостоятельным поджанром – романтическая комедия, или «ромком». Какие-то нужно специально взбалтывать, потому что они как вода и масло. Жанры не просто сосуществуют бок о бок в одном фильме. Они должны пустить друг в друга корни, чтобы история была цельной.

Кинематограф постоянно ищет новые способы совмещения жанров или типов историй. Например, Джон Труби делает вывод, что «Терминатор», «Парк юрского периода» и «Кинг-Конг», – это сплетение экшена и хоррора. Во всех этих фильмах не обошлось без фантастики или фэнтези, но хоррор и экшен – сочетание, образующее их базовую концепцию и структуру. Поэтому, когда на экраны вышла картина «Ковбои против пришельцев», микс вестерна и фантастики поначалу показался привлекательным. К тому же фильм делала сильная голливудская команда: студия DreamWorks, режиссер Джон Фавро, сценаристы проектов Джеффри Абрамса и актеры класса А. Однако фильм не получил успеха. Возможно, создатели настолько уповали на привлекательность жанрового сочетания, что история получилась примитивной и слабой. В то же время и сочетание не выстрелило, поскольку Дикий Запад остался не более чем необычной локацией для фантастического сюжета, который легко переносится в любое другое место. Место, где разворачивается история, «пришито к ней белыми нитками». Жанры не «проросли» друг в друга. А зритель чувствует, когда его надувают.

Зато как идеально сошлись экшен и хоррор в «Парке юрского периода»! Мы имеем в наличии монстра (Блейк Снайдер называет такой тип истории «Монстр в доме»), даже многочисленных монстров – чем динозавр как монстр хуже гигантской анаконды или маньяка-убийцы?! – которым, в отличие от призрака, можно пытаться противостоять (экшен).

Обратите внимание на сериал, сочетающий вестерн и фантастику на очень глубоком концептуальном уровне, – «Мир Дикого Запада». В нем существует тематический «парк аттракционов» – имитация американского фронта XIX века, населенная человекоподобными *роботами* в ковбойских шляпах или платьях с кринолинами, которые исполняют роли персонажей в продуманных создателями сценариях. За большие деньги посетители могут окунуться в атмосферу Дикого Запада и даже безнаказанно убивать. Им дозволено все. В результате в сериале существуют два полноценных мира – мир фантастики и мир Дикого Запада, – которые тесно между собой связаны. Более того, здесь Дикий Запад просто так не заменишь, ведь он существует уже не только как место действия, а как культурный пласт, ассоциирующийся с окраиной цивилизации, где мораль и закон расшатаны: благодатная почва для худших, наиболее эгоистичных человеческих инстинктов. Посетители из внешнего мира приезжают сюда, чтобы принять этот волнующий вызов: кем ты окажешься в игре, где нет закона и морали? Одна из линий сериала совершенно буквально рассматривает путь изменений персонажа в этом кон-

тексте. Более того, фантастический антураж стал хорошим поводом для того, чтобы *в принципе* возродить жанр вестерна, актуальность которого для сегодняшнего зрителя, особенно в чистом виде, практически полностью утеряна.

Какую роль играют жанровые сочетания в создании случайных или неожиданных сюжетных поворотов? Использование нескольких жанров позволяет, при определенной вилке ожиданий от одного жанра, ввести в сюжет третий, неожиданный вариант, решенный в другом жанре. Представьте следователя, который подозревает своего напарника в совершении преступления, потому что тот «темнит». Он следит за своим приятелем, но выясняет, что напарник не замешан в криминале, но состоит в романтической связи с его женой. Вилка ожиданий от детектива, криминальной истории или триллера (замешан или нет? является угрозой или нет?) получает неожиданный поворот в жанре мелодрамы или любовной истории.

Фильм (и роман) «Шпион, выйди вон!» использует именно такое сочетание для создания неожиданного поворота и волнующей сюжетной линии. Герой, Джордж Смайли, должен определить, кто из пяти фигур в верхушке МИ-6 работает на противника. Брак его распался: хотя он всегда любил свою жену, Джордж не мог удовлетворять ее потребностей в эмоционально насыщенной жизни, и жена изменяла ему. В частности, у нее был яркий роман, о котором все знают, с Биллом – одним из кандидатов в предатели. Это обстоятельство сбивает с толку обычно проницательного Джорджа и мешает ему мыслить беспристрастно; ему не сразу удастся вычислить Билла. Как выясняется, такой ход со стороны Билла и советской разведки был намеренным. Более того, зритель, как и Смайли, узнав об этом романе, списывает Билла со счетов. «Так вот в чем была функция Билла в сюжете», – думает он (прием «ложная версия»).

«Бартон Финк» рассказывает историю в жанре «карьерной драмы», как я это называю, с примесью черной комедии. Однако в сюжете присутствует персонаж Джона Гудмена – серийный убийца Карл Мундт, который как бы лишний, неуместный, пришедший из другого жанра – криминального, хоррора или триллера. Такое разнообразие пластов позволяет сюжету наполняться «случайными» событиями: в линии героя, которому необходимо всего лишь написать хороший сценарий и справиться с культурным шоком от переезда в Лос-Анджелес, появляется еще и такая неожиданная помеха, как поначалу назойливый, а затем уже и опасный сосед.

Первый акт «Дня сурка» занят в основном фантастической предпосылкой, подготовкой к ней и реакцией на нее. Потенциал любовной истории прочерчен здесь легким штрихом так, что его можно и не заметить: Рита присутствует в сюжете, но любовного развития ничто не предвещает, его может вообще не произойти. Романтическая же линия начинается почти в середине фильма! Фактически здесь внезапно закипает дополнительный жанр, который до этого томился на очень медленном огне. В уже понятном ходе событий появляется свежая волна с новыми данными из мира любовной истории, сквозь призму которой изначально заданные темы кристаллизуются и получают разрешение.

Глава 4

Точка зрения

Воображение – это не только уникальная человеческая способность выдумывать то, чего нет, не только источник всех новшеств и изобретений. Эта способность открывает мир и преобразует его, даря нам силу сопереживать людям, чей жизненный опыт отличен от нашего.

Джоан Роулинг

– Все сводится к одному: вместе с настоящим пониманием, позволяющим победить врага, приходит любовь к нему. Видимо, невозможно узнать кого-то, вникнуть в его желания и веру, не полюбив, как он любит себя. И в этот самый миг любви...

– Ты побеждаешь.

Орсон Скотт Кард. Игра Эндера²⁰

Создать идентификацию с персонажами очень непросто, но если это удастся, то можно проделать потрясающие вещи. Заставить зрителя, например, сопереживать преступнику или подлецу. Или маленькой коралловой рыбке. Вот уж где «это не про меня»!

Огромный – и незаметный – пласт мировой фильмографии занимает изучение инаковости. Основная техника здесь – *показать всеми возможными способами, что «Иной» во многом похож на нас*. Для начала вообще – *показать* нам «Иного», конкретизировать. Вот он, реальный, не призрачный, не порождение фантазий и кошмаров, познакомься. Здесь и очеловечивание гангстера в «Клане Сопрано», и очень выверенный образ «умственно отсталого» Форреста Гампа. Здесь и Эдвард Руки-ножницы, и педофил Гумберт, и синекожие жители планеты Пандора. И богатые тоже плачут именно с этой целью.

В этом контексте искусственность образа Форреста Гампа, о которой я уже говорил, является той самой художественной правдой. Роднит нас всех именно внутренний мир, его богатство, его эмоциональный спектр, его ранимость и человечность. Но как показать это на экране? Решение кинематографической драматургии: «приврать» в создании внешних обстоятельств, чтобы раскрыть внутреннее содержание героев. Как показать преданность и способность на сильную любовь? Форрест с детства, полжизни, любит одну и ту же девушку. Как убедить зрителя, что этот человек *заслуживает* счастье и успех? Сделать так, чтобы Форрест заслужил Дженни на экране – добился ее, покорила. Если мы радуемся за него, значит, заслужил. Получается герой, который не просто такой же, как мы. Несмотря на свой «изъясн», он лучше нас. Вот какой потрясающей личностью порой приходится изображать «Иного», чтобы мы восприняли его как равного.

Почему знакомство с «Иным» важно в общечеловеческом смысле? Почему нас так интересуют злодеи со своей весомой правдой, которых нельзя просто уничтожить, не уничтожив что-то в себе, – такие, как Джокер в «Темном рыцаре», или Рауль Сильва в «007: Координаты "Скайфолл"», или Миранда в «Дьявол носит Prada»? Откуда взялся мощный прилив антигероев на телевидении? Что движет авторами, когда они затевают рискованный эксперимент с превращением героя в злодея («Сердце Ангела», «Крестный отец», «Во все тяжкие», «Транс» и российское «Притяжение»)? Почему менять и пересматривать свою точку зрения необходимо?

²⁰ Кард О. С. Игра Эндера. / Пер. Елена Михайлик. – М.: Азбука-Аттикус, 2013.

Честно? Потому что практически во всех случаях у нас нет объективной точки зрения и быть не может. Но парадоксальным образом мы имеем свойство возводить нашу неполноценную, неизбежно «дефектную» точку зрения в ранг очевидной истины. Для нас нет разницы между мнением и истиной. Истина – это то, с чем мы согласны. Мнение – то, с чем не соглашаемся. Руководствуясь исключительно мнением, мы решаем, за кого голосовать, против кого воевать, кого поучить жизни или одарить презрением в ленте Facebook, рассуждаем о таланте или бездарности современников. («Анна Каренина» отличалась «скандальной пустотой содержания»²¹, между прочим!) Мы присуждаем себе право считать одну страну, или национальность, или сексуальную ориентацию «хуже» другой со всеми вытекающими отсюда последствиями. Понимаете, к чему я клоню? Напуганнейшие мировые события имеют прямое отношение к навязыванию упрощенного в лучшем случае и вывернутого наизнанку – в худшем образа «противника», «Иного».

А ведь не так часто бывает, что наши знания основаны на личном эмпирическом опыте, а не на уже готовом мнении или образе из новостей, книг, фильмов, авторитетных источников в виде друзей и родственников, чьи убеждения тоже обычно получены из вторых рук. Нередко случается, что и при личном контакте с неким явлением мы считаем свой крохотный опыт достаточным для глобального суждения о явлении. По сути, это невежественность, возведенная в мировоззрение. Мы рассуждаем о врагах, которых никогда не видели, и явлениях, в которых ничего не понимаем. Даже наиболее образованные и прогрессивные среди нас мыслят стереотипами. Это оборотная сторона нашего стремления к формированию цельных смыслов, на которые можно опираться в вопросах «Как жить?», «Что есть правильно?», «Во что верить?». Пищу нельзя глотать, не прожевывая. Кстати, именно эта концепция была раскрыта в мультфильме «Как приручить дракона».

Очень здорово высказалась бывшая сотрудница ЦРУ Амариллис Фокс в видеообращении, которое гуляет по интернету: «Если служба в ЦРУ научила меня чему-нибудь, то, пожалуй, этому: каждый верит, что именно он на стороне добра... Единственный способ обезоружить врага – послушать его... Если у вас хватит отваги выслушать его историю, то чаще всего вы поймете, что могли бы поступить в некоторых ситуациях точно так же, если бы оказались на месте другого... И хотя проще наклеить на врага ярлык "зло", обсуждать с ним политику, вообще-то, удивительно. Ведь пока твой враг – чудовище и психопат, который неизбежно атакует, конца этому не будет. Но если твой враг – политический курс, каким бы сложным он ни был, с этим можно работать».

* * *

Итак, Форрест и Эдвард Руки-ножницы «хорошие». Но каков смысл зрительской идентификации с преступником? Зачем нам понимать, что убийца и рэкетир обладает еще и человеческими качествами? Для чего нам образ зла с человеческим лицом? Не значит ли это, что мы потакаем насилию?

Во-первых, здесь мы сразу попадаем в оценочную ловушку «хороший – плохой», из которой как раз пытаемся выбраться. Мир цветной и не ограничивается цветом стеклышка, через которое мы на него смотрим. Тем и интересен.

Но есть дополнительная разница между Форрестом Гампом и Тони Сопрано. С Форрестом мы учимся принимать «Иного». «Он – как я». С Сопрано к восприятию «Он – как я» добавляется восприятие «Я – как он». Идентифицируя себя с гангстером, мы «позволяем ему» ряд действий, даем добро, помещаем их в пределы дозволенного. Тони убил Ральфа? Ну так Ральф того заслуживал. Тони изменяет жене? Нехорошо, конечно, но безобидно, все-таки не

²¹ Из рецензии известного литературного критика второй половины XIX века Петра Ткачева.

прохожим животы вспарывает ночами. Так думаем мы, а в душе даже завидуем, что на героя падки женщины. Тони избавился от Криса? Но ведь Крис представлял собой угрозу и вообще в последнее время нам не нравился. Тони предлагает психотерапевту отомстить ее насильнику?... Жаль, что она отказалась, хотелось бы увидеть правосудие в действии.

И когда мы неотступно следуем за Уолтером Уайтом («Во все тяжкие»), то каждый раз заступаем вместе с ним все дальше за грань. Когда наблюдаем метаморфозу Алисии Флорик («Хорошая жена») в течение семи сезонов, то почти не замечаем, что герои уже прибегают к тактикам, за которые мы всегда ненавидели их оппонентов. И когда Уолтер признается в финале: «Я делал это, потому что мне нравилось», – мы не можем не признать: да, были идентификационные механизмы – раковая опухоль, деньги для семьи, жалкое существование, – но, помимо этого, нас будоражило то, что делал Уолтер. Он вымышленный персонаж, но что наши симпатии к нему говорят о нас? Может, признавая темную сторону в себе, мы перестаем клеймить с привычной поспешностью действия других?

Многopersонажность

Если действительность отличается от одного человека к другому, вправе ли мы говорить о единой реальности – или же нужно перейти к разговору о множественной действительности? И если есть множество отличных друг от друга реальностей, являются ли какие-либо из них более истинными, более настоящими, чем другие? Что можно сказать о мире шизофреника? Может быть, он столь же реален, что и наш мир? Может быть, вместо утверждения «мы связаны с реальностью, а он – нет» нужно говорить, что «его действительность столь отлична от нашей, что он не может объяснить нам ее, а мы не можем объяснить ему нашу реальность»? Проблема здесь в том, что субъективный мир воспринимается слишком по-разному, коммуникация оказывается нарушенной... и это-то и есть настоящее заболевание.

Филип Дик. Как создать вселенную, которая не рассыплется через пару дней²²

Давным-давно Хичкок рискнул погубить свою героиню в середине «Психо». Центральная кризисная точка сценария, из которой герой обычно выходит измененным и перерожденным, оборачивается буквальной и необратимой смертью для героини. Смелый эксперимент, благодаря которому Хичкоку удалось подменить ее Норманом Бейтсом, перекинуть на него зрительскую идентификацию. В результате зритель с дискомфортом понимает к концу фильма, что провел большую его часть бок о бок с убийцей-шизофреником. В этом метанарративном смысле героиня перерождается в Нормана Бейтса.

Вопрос смертности героев в целом очень весом в балансе смыслов сюжетной модели. Чаще всего зритель знает, что с главным героем не случится ничего необратимого. Если случится, то, скорее всего, в конце истории и не просто так. Это мифичность кинематографа, подразумевающая цельный путь с одним героем от начала до конца. В 1998 г. гибель героя Брюса Уиллиса даже в финале «Армагеддона» была большой неожиданностью. Цена ее – спасение планеты.

[В ответ на это «Игра престолов»](#) напоминает нам, что люди смертны, и убивает Неда Старка, которого мы уже привыкли воспринимать как главного героя. Но это не повод решить, что все тлен и драматургия, как мы ее знаем, отошла в небытие. Здесь есть один важный компенсирующий момент: многopersонажность.

Старк казнен почти в конце первого сезона. Войдя в историю через него, мы успели за девять часовых серий познакомиться с другими ключевыми игроками и построить идентификацию с ними. Каким бы шоком ни была смерть Старка, без него мы не проваливаемся в бездну. Теперь уже у нас есть и другие «друзья» в Семи королевствах. Они «подхватывают» нас.

В «Игре престолов» внезапная смерть персонажей становится правилом, причем заслуженная гибель перемежается с вопиюще несправедливой. То есть все происходит как в жизни. Почему бы не убить пару-тройку персонажей, пусть даже любимых нами, если останется еще пара дюжин? Более того, к пятому-шестому сезону становится очевидным, что этот ход уже исчерпал себя и героев, чья смерть шокировала бы нас так же, как смерти Старков, больше не осталось либо авторы не готовы ими жертвовать. И хотя сюжет по-прежнему кишит убийствами, увечьями, заговорами и предательствами и по-прежнему впечатляет как увлекательная, масштабная, эпическая фэнтезийная сага, та особенная дерзость, которая принесла ему славу, уже достигла своего срока годности.

²² Перевод Д. Ковалевского.

Тем не менее густонаселенность мира сериала помогает не только в вопросе/деле ее про-реживания. Внимание к историям и судьбам многих людей сразу в целом жизнеподобно, но требует осмысления и неочевидно с индивидуальной точки зрения. Каждый из нас – герой собственного романа. Наши маленькие радости и невзгоды практически всегда многократно весомее для нас, чем американские горки карьеры Стива Джобса, судьба брака Джоли и Питта и неимоверные усилия летчика Маресьева в преодолении непреодолимого. Все существует относительно нас, и даже когда заслуживает нашего восхищенного «ух ты!» касательно удивительных или трагических судеб других людей, день, потраченный на оплату штрафа, нас занимает гораздо больше. Рассказывая о своих походах в Карелии на байдарке, или в налоговую за справкой, или в ночной клуб за приключениями, мы выстраиваем нарратив с максимальным драматургическим эффектом. Человек, сказавший нам что-то не то в вагоне метро, становится нашим личным демоном: «Ты представляешь?! Да, так и сказал!» С нашей точки зрения не вовремя задевшая нас фраза становится единственным определяющим фактором для личности этого случайного пассажира, а наша ответная эмоция – самым праведным чувством в мире, самой оправданной и неоспоримой реакцией, сильнейшим чувством, с которым не сравнятся все трагедии планеты. Это – наша субъективная правда. По этому принципу построена большая часть фильмов: есть один герой со своей правдой (и не важно, меняется и развивается ли эта правда в течение сюжета, рефлексировать герой или нет) и своей судьбой, волнующей нас больше всего; он находится в кадре большее количество экранного времени, либо событийный ряд так или иначе вращается вокруг его пути, приключения, преодоления проблемы. Остальные персонажи играют роли в судьбе героя, так или иначе лишь подчеркивая его важность, центральное место в истории – за ним гонятся, ему помогают, его вовремя останавливают, не давая совершить непоправимую ошибку. Но все это происходит с ним и выстраивается в смысловую модель как отражение его пути.

Наша привычка устанавливать основную идентификационную связь с каким-то одним персонажем обусловлена не только невозможностью одинаково прорисовать целый ряд персонажей двухчасового фильма, дать каждому вес, правду, цельный путь, вектор ожиданий, набор характеристик и обстоятельств, способствующих полной зрительской вовлеченности. Возвращенные на мифе, хотим этого или нет, мы по большей части тяготеем к цельному высказыванию, ясной эмоциональной и идеологической модели с понятной внутренней логикой. Смысловая модель не что иное, как точка зрения. Добавление самостоятельных точек зрения и сюжетных линий, содержащих их, отнимает экранное время у сюжетных линий, выстраивающих существующие точки зрения. (Повторюсь, под «точкой зрения» я имею в виду не мнение персонажа, высказанное вслух в одной из сцен, а некое мировоззрение, выраженное через цельный путь героя, совокупность всех его элементов от начала до конца). Появляется риск снижения идентификации и отхода от внятной, цельной (мифической) смысловой модели.

Многopersонажность, однако, обладает потенциалом интересного усложнения этой модели, расширения ее за рамки индивидуального мышления. Правда в том, что наша планета населена главными героями. Мы воспринимаем каждого, кто не является нами, в качестве функции в нашей собственной жизни, которая всегда меньше, чем личность этого человека во всей полноте, его «усеченная версия».

Многopersонажное кино позволяет нам разглядеть высшую правду: точку зрения, вобравшую в себя множество истин, каждая из которых имеет право на существование. Мы просто есть. Мифическая исключительность здесь обычно снижена. Злодеев не существует, есть люди, чьи желания и цели, к сожалению, приносят кому-то боль. У каждого есть проблемы, векторы ожиданий, изъяны, оппоненты, препятствия, кризисы, с каждым выстраивается идентификация: полный драматургический набор. Обратите внимание: именно к такому посылу чаще всего тяготеет кино с множеством персонажей с переплетающимися линиями. Кем бы ни были эти герои, они обычные люди (см. главу 6 «Драма как жизненность»). Даже

копы, наркодельцы и высокопоставленные чиновники в «Траффике». Даже колоритный персонаж Тома Круза, успешный мотивационный спикер Фрэнк Мэкки, и не менее колоритный персонаж Уилла Мэйси, повзрослевший мальчик-вундеркинд Донни Смит в «Магнолии». Когда встречаются Фрэнк Мэкки и его отвергнутый отец, умирающий от рака Эрл Партридж, который когда-то бросил семью (каждый – герой своей собственной линии / новеллы), – мы понимаем боль одного, обиду другого, и в этом конфликте нет плохих и хороших, а есть неизбежные вечные и повседневные страдания от несовершенства устройства жизни.

Главный мифический элемент в кино с множеством персонажей – их взаимосвязь. Форма фильма все же ищет некий фокус, некий рисунок для всех историй, общность тем всех сюжетных линий и – буквальную взаимосвязь. Поэтому такое кино постепенно сводит в клубок отдельные сюжетные линии, часто используя мифический принцип судьбоносности происходящих событий и совпадений, предначертанных исходов («Криминальное чтиво», «Сука любовь», фильмы Гая Ричи и Роберта Олтмена), и тем самым создает для зрителя дополнительный вектор ожиданий: он догадывается, что истории взаимосвязаны, и хочет узнать, как и когда они пересекутся.

Помимо непосредственного взаимодействия персонажей в сюжете, они могут быть связаны тематически. «Магнолия» затрагивает тему дисфункциональности в семейных системах. «Столкновение» поднимает вопросы расовых и социальных предрассудков. И вновь сюжет тяготеет к единому высказыванию, но за счет множественности разнообразных проявлений темы в различных персонажах делает объемнее картину мира. Разные жизни, позиции и ситуации, но тематический фильтр один.

Речь может идти также о какой-то единой системе или социальном или культурном явлении. Роберт Олтмен в своих фильмах рассматривает внутреннее устройство голливудской «фабрики грез» или феномен культуры музыки кантри. «Траффик» складывает кусочки мозаики страшного мира наркоторговли, от наркобаронов и мексиканских полицейских до политика, выступающего за борьбу с наркобизнесом, и его дочери, которая стала жертвой героина. «Криминальное чтиво» раскрывает преступный мир в его различных ипостасях: организованная группировка (Марселлас Уоллес, Винсент и Джулз); разные вспомогательные специалисты (вроде «Чистильщика» Вульфа и наркодилера Лэнса); мелкая, но опасная сошка (Тыковка и Сладкая Зайка); опустившийся до сделки с преступниками боксер Бутч (как известно, вокруг бокса и ставок на боксеров всегда вьется криминал); и, наконец, неожиданное, алогичное, спонтанное, психотическое зло в виде Зеда и Мэйнарда. Множественность персонажей и линий позволяет построить многомерный, наполненный образ этого мира.

Описанная тенденция актуальна не только для формата равноценных перемежающихся историй-новелл. В картинах, где главный герой очевиден, другие персонажи тоже могут иметь свой вес: детализированный образ, а также свои собственные предпосылки «Что, если?», проблематику, цели, желания, векторы ожиданий, препятствия и, как следствие, идентификационные механизмы. «Красота по-американски» вращается вокруг Лестера, но каждый персонаж получает самостоятельное экранное время и полноценные личные проблемы и цели, которые имеют лишь частичное отношение к главному герою. Фильм раскрывает устройство двух семейных систем – Лестера и его соседа полковника Фиттса. Обе семьи проблемные, но во второй присутствуют элементы психопатии. Помимо этого, авторы заглядывают и в школьную культуру, и в жизнь риелторов. В результате складывается мир небольшой *общины американского пригорода*, символа беспечного, обеспеченного, приятного существования, идиллического райка, чье развенчание у кинематографистов – от Хичкока до Линча – давно вошло в традицию.

Глава 5

Пространство и время

Воображение – это не только уникальная человеческая способность выдумывать то, чего нет, не только источник всех новшеств и изобретений. Эта способность открывает мир и

Жизнь – не только то, что человек прожил, но и то, что он помнит, и то, что об этом рассказывает.

Габриэль Гарсия Маркес. Жить, чтобы рассказывать о жизни²³

В разделе «[Ненадежный рассказчик](#)» главы 3 мы уже затронули тему субъективности восприятия, доверия к реальности и памяти, существования истины. Познание жизни на глубоком уровне заставляет нас задумываться об этом. Не чужды такие вопросы и кинематографистам.

Киноязык – вещь в себе, он отражает действительность крайне условно. Это специально придуманный набор знаков, действующий как инструмент переноса истории из головы автора в сознание зрителя. Когда Дэвид Гриффит придумал средний и крупный планы, поначалу к этому отнеслись с подозрением и недоумением: почему у человека отрезана голова? (Ранее в кинофильмах применялись статичные общие планы – фактически это были театральные представления, снятые на камеру.) Можно также вспомнить историю о показе фильма в африканской стране, где много вопросов вызвал монтаж: как человек, только что чистивший зубы в своей ванной, внезапно оказался на улице, по дороге на работу? Кино договорилось с нами о языке общения и сделало это очень постепенно, на протяжении десятилетий. И хотя основной алфавит уже воспринимается как что-то само собой разумеющееся, эксперименты продолжаются.

Но в контракте со зрителем есть определенные ограничения. Фильм не может быть настолько жизненным, например, чтобы в течение восьми часов заставлять зрителя смотреть на спящего героя и ждать, пока он проснется и продолжит сюжет. (Правда, даже это обыграно в таких фильмах, как «Шоу Трумана»: 24-часовой телевизионный эфир жизни человека в реальном времени.) Естественно, все не содержащие событий отрезки жизни героев пропускаются. Иногда пропускаются десятки и сотни лет, совершаются скачки туда и обратно во времени. Зритель выступает в роли вездесущего, всевидящего существа, очень и очень выборочно наблюдающего за событиями в определенном порядке, с нескольких искусственно созданных позиций. Герои произносят точно выверенные фразы, и даже запинаящиеся, заикающиеся, бормочущие персонажи делают это в форме «хорошо спланированной импровизации», чтобы зритель не упустил что-нибудь важное. Тогда как в жизни мы часто можем разговаривать час со множеством пауз и оборванных предложений, чтобы наконец выразить смысл, который заложен в одной кинематографической реплике.

В моду вошла так называемая нестабильная камера. Приверженцы ее использования исходят из того, что взгляд человека «плавающий», не «закрепленный» на идеально выстроенной картинке, он постоянно в движении. Этот прием действительно придает определенную тональность повествованию. Тем не менее многие зрители недовольны, прыгающий два часа экран раздражает, вызывает тошноту и головные боли, утомляет глаз. Взгляд блуждает по предметам в поле видения, но мозг форматирует для нас информацию в гладкое, связное восприятие. Может ли раздражать и утомлять взгляд на, собственно, естественную реальность? Возможно, в данном случае это вопрос меры, с которой используют прием авторы фильма.

²³ Маркес Г. Г. Жить, чтобы рассказывать о жизни. / Пер. С. Марков. – М.: АСТ, 2012.

Возникают другие вопросы: если зритель – участник истории героя и идентифицируется с ним, проживает его путь и его судьбу, почему он смотрит на героя со стороны? Отдельные кадры с точки зрения персонажей – распространенное явление, но исключительно как одна из вольных позиций нашего вездесущего рассказчика. Лишь несколько фильмов рискнули рассказать историю героя целиком или по большей части с его точки зрения («Черная полоса» 1947 г., «Леди в озере» 1947 г. и свеженький «Хардкор», созданный по модели игр-шутеров, которые, кстати, тоже попадают в эту категорию). Но этого далеко не достаточно, чтобы считать подход больше чем экспериментом или аттракционом и уж тем более полагать, что он может прижиться.

Очевидно, что обе техники пытаются нащупать связь между условностью кино и реальностью восприятия зрителя. Никто, например, пока еще не предлагал снять фильм вниз головой. Или предлагал, но безуспешно.

Хотя повествование камеры от первого лица – довольно радикальный ход, кино постоянно пытается играть со структурой и идеями так, чтобы учитывать аспекты жизненности. «Необратимость» Гаспара Ноэ выстраивает сюжет задом наперед, в концептуальном соответствии со своим названием. Чему соответствует такая форма в жизни? Зная будущее, зритель оказывается как бы над сюжетом и к концу фильма получает возможность увидеть героев в той точке пути, где их ждут ужасные события, но они еще об этом не знают. Зритель задумывается о непредсказуемости завтрашнего дня, о нашей самонадеянности и иллюзорности планирования, о призрачной взаимосвязи событий, которую можно раскрыть всегда лишь задним числом, ретроспективно... Еще один *мета*жизненный инструмент.

Имитация реального времени в сериале «24 часа» создает ощущение актуальности, срочности, безотлагательности. А единство времени и пространства в камерном триллере «Погребенный заживо» помещает зрителя ровно в те обстоятельства, в которых находится герой: покинуть могилу нельзя даже с волшебной помощью монтажа или вездесущей камеры (зрителю не показывают даже людей, с которыми герой говорит по телефону).

Есть эксперименты, отвергающие условность монтажа путем рассказа истории одним кадром или имитации единого кадра («Бёрдмэн», «Веревка», «Виктория» и др.). Пожалуй, можно сказать, что в этом случае наш незримый, вездесущий рассказчик теряет часть своих магических качеств, как минимум лишаясь возможности спонтанно перескакивать в другие локации и времена. Создается ощущение очевидца, чей взгляд совпадает с нашим, который более-менее реально мог бы следить за персонажами, перемещаясь из гримерки на сцену, из театра в бар и так далее. Естественно, для очевидца нужно, чтобы события сюжета концентрировались в местах, куда он «забредает». Условность монтажа превращается в условность постановки событий для блуждающей камеры. И, конечно, остается условность невидимости очевидца (на него никто не обращает внимания) и пролетов камеры (очевидец умеет парить). Полностью удовлетворить условия жизненности невозможно. Но у техники единого кадра определенно есть свое настроение, тональность, обостренное ощущение личного присутствия, неуклонного следования за событиями.

В этой главе я хотел бы сравнить два фильма, реализованных в форматах, отличных от линейного, связного повествования: «Помни» Кристофера Нолана (2000) и «В прошлом году в Мариенбаде» Алена Рене (1961).

Первый фильм рассказывает интригующую историю человека по имени Леонард, который ищет убийцу своей жены. Его личная драма осложняется травмой головы, которую нанес ему преступник и после которой герой утратил долгосрочную память. Леонард покрыт татуировками, напоминающими ему о его миссии и об информации, которая ему уже известна. Он забывает все, что с ним происходит, через 15 минут.

Разумеется, невозможно полностью поставить зрителя в положение Леонарда. Но и просто рассказать об обстоятельствах его состояния тоже недостаточно. Особенности памяти

и восприятия Леонарда отражены в структуре фильма, в котором события расположены в обратном порядке. Происходит дробление реальности, нарушен порядок течения времени, что создает ощущение хаоса. Леонард не знает, что было раньше, потому что уже забыл. Зритель не знает, что было раньше, потому что ему это покажут позже.

Хотя фильм «Помни» не является представителем популярного мейнстримного кино, он содержит в себе много мифических / жанровых элементов и выстраивает, через события и действия, смысловую модель, что позволило ему привлечь значительное количество зрителей и не помешало поднять важные и непростые темы, нарисовать сложный психологический портрет, ярко раскрыть трагедию героя.

Здесь есть волнующий жанровый движок, предпосылка «Что, если?», необычная, учитывая уникальные обстоятельства героя: преступление (вопиющая несправедливость) и месть (цель, которой одержим герой). Дополнительный повод для сопереживания – слабость героя, его «сбой», часто делает его беззащитным. Личность преступника таинственна, найти его крайне сложно. Герой во враждебном мире совершает последовательные действия и преодолевает препятствия, чтобы наказать злодея и восстановить справедливость. Зрителю интересно, что будет дальше, и в конце он получает разрешение ситуации и заданных вопросов.

Что здесь есть из жизненных элементов? Сложность, комплексность героя и темы. Трагический финал. Акцент на изъянах человеческой природы и ее ограничениях. Ненадежный рассказчик – во всем, в чем заблуждается герой в силу своей проблемы, можем заблуждаться и мы. Здесь есть даже небольшой уход от предпосылки – к финалу личность преступника становится не так важна, как роль и вина самого героя в событиях прошлого и настоящего, в его собственных страданиях и одержимости.

Какие сложные темы поднимаются в фильме? Как выясняется, герой обрек себя на вечный поиск мнимого убийцы, предпочитая всегда забывать, что уже расправился с ним (реальным? подозреваемым? неоднократно?). Движимый неутолимой жадой мести, Леонард постоянно напоминает себе о своей миссии, делая соответствующие татуировки, каждый раз намеренно забывая, что она уже выполнена. Несмотря на то, что именно он обладает способностью навсегда забыть свое прошлое и оставить его позади! Все, что ему нужно сделать, – это избавиться от шпаргалок. Вдобавок Леонард совершенно вытеснил из памяти собственную роль в смерти жены – его история как будто произошла с другим человеком. Таким образом, рисунок сюжета складывается в высказывание об одержимости возмездием, «комфорте» вечного поиска внешнего врага и трагическом слепом пятне там, где стоит увидеть собственную роль в происходящем.

Привлекательная точность концепции в виде доступных для зрителя, эмоционально считываемых смыслов заключается в том, что аллегорический пласт (мифическое приключение) резонирует с понятными жизненными, и даже вечными, явлениями и вопросами, волнующими каждого в той или иной степени. Вспомните эту зеркальность в «Дне сурка»: мифическая аллегория отражает и гипертрофирует, обостряет рисунок жизни. В данном случае: с одной стороны, потеря памяти (элемент мифического), и с другой – жизненный элемент – потеря *желания* помнить правду в угоду другому желанию – жажде расплаты любой ценой.

Но речь не только об опасной человеческой одержимости, ненасытности инстинкта мщения и слепоте к собственной вине и роли. Задумаемся о самом состоянии героя, которое парадоксальным образом соответствует состоянию обычного человека даже в повседневном бытии. Каждый момент своего существования Леонард вынужден задавать себе вопросы «Кто я?», «Что я здесь делаю?», «В чем мое предназначение?», «Как мне поступить?». Он никогда не знает, кто ему друг, а кто враг, враждебна среда или дружественна. И в качестве ориентиров он держится за понятные ему «истины» и «факты» в форме нерушимых, вытатуированных аксиом, от которых уже нельзя отказаться, даже если они окажутся ложными. Он просто не сможет принять их ложность. В этих чертах Леонард удивительно похож на обычного человека.

* * *

Фильм Алена Рене «В прошлом году в Мариенбаде» описывает прием в некоем замке, где мужчина подходит к женщине и утверждает, что они уже знакомы, хотя женщина отрицает, что они когда-либо встречались. Камера блуждает по коридорам, идет повторение диалогов в различных местах замка, флешбэки показывают похожие сцены из других приемов (прошлых лет?), а закадровый голос размышляет в режиме потока сознания о памяти и реальности.

Погружение в жизненность доведено до абстракции. Хотя есть умеренно интересная предпосылка в виде интеракции между мужчиной и женщиной, фильм не дает ответов или объяснений, скорее пытается разобраться, как сказал сам режиссер, в «сложности мысли, механизме ее функционирования». Наличие разных трактовок фильма говорит о том, что он нарочно избегает ясности в попытках нащупать сложные, размытые понятия и истины.

Ход мысли рассказчика тоже может отзывать у обычного зрителя, но фильм не представляет нам конкретных отображений искажения памяти или размытости реальности в жизненных ситуациях и их развитии (как «День сурка» заставляет застрять в одном дне застрявшего в своей жизни героя, или как «Помни» посылает героя с избирательным восприятием в пожизненную миссию). Это скорее философский, поэтический монолог, медитативный текст, вопрошающий о природе памяти, в отличие от *истории*, в которой *произошло* что-то волнующее, что привело героя и/или зрителя к четким смысловым *выводам* относительно природы памяти.

Итак: предпосылка с пониженными ставками и не развивается. Суть размышлений рассказчика косвенно и умозрительно связана с предпосылкой и не разрешает ситуацию, а также не поддерживается событийной смысловой моделью. Герой не действует, а размышляет. Цель и мотивация рассказчика неясны; его проблема – философского характера; его психологический портрет, характер и жизненные обстоятельства нам не переданы: те факторы, которые создают вектор ожидания и идентификацию и, соответственно, помогают зрителю испытывать живой интерес, на котором уже зрительское и артхаусное кино выстраивает дополнительный философский / интеллектуальный / идейный пласт. Зритель не в состоянии вычленив единую смысловую фигуру: нарратив практически полностью состоит из разрозненного фона.

Справедливости ради: «Расёмон» тоже не дает нам ответов. Он просто указывает на зыбкость истины. И тем не менее это – истина, которая нам интересна, она «вшита» в детективный движок, в сюжет с головоломкой и преступлением. «Вот несколько реальностей», – говорит фильм в ответ на вопрос о том, что нас *интересует*. «Кто же, по-вашему, совершил преступление?» Куросава в этом смысле похож на воодушевленного преподавателя, который знает, как сделать так, чтобы у студентов горели глаза от одной мысли о синхрофазотроне или парламентской системе правления. В сравнении: Рене как бы бормочет глубокую, но путаную и скучную лекцию, не полюбопытствовав, какая в зале аудитория, хорошо ли ей слышно, усвоят ли студенты что-нибудь.

Повторюсь: я очень стараюсь не рассуждать о творчестве в категориях «хорошо» или «плохо». Умозрительные концепции и раздробленные, несвязные структуры не «цепляют» нас на эмоциональном уровне, не пробуждают личное отношение к героям и равнодушие к их будущему. Если мы готовы к такому умственному экзерсису, то сначала проделываем простую работу по раскодированию смыслов, а уже потом, если эти мысли нам близки или интересны, умственными процессами полученные ответы могут вызвать отложенный эмоциональный отклик, если они вообще стоят проделанной работы. При таком раскладе зритель должен быть более равнодушен к *идеям*, нежели к персонажам. Но – можно ли хотя бы сформулировать идею «Мариенбада»? Остерегайтесь людей, которые пересказывают вам идею произведения односложно («Это об одиночестве», «Это о Боге», «Это об иллюзорности восприятия и

памяти»). Либо остерегайтесь таких произведений. «Одиночество наступает, когда и если...» – вот это уже похоже на более-менее раскрытую идею фильма.

Нельзя не признать, что танцевать под любимую музыку и разгадывать кроссворд на время – два вида времяпрепровождения, требующих очень разного настроения и состояния, даже для человека, который любит заниматься и тем, и другим. Просмотр «В прошлом году в Мариенбаде» – это испытание для любого зрителя, и, положив руку на сердце, мы не обязаны быть готовы к нему и благодарны за вынужденный умственный труд. Если кино – это диалог со зрителем, то в этой ситуации автор занимается вольным самовыражением на расстоянии, и зритель самостоятельно проделывает путь к нему. Мне кажется, в своем большинстве зритель все-таки ценит полноценный диалог, не обязательно простой, но в котором он и автор оба совершают шаги навстречу друг другу. «Помни» может отталкивать часть аудитории или раздражать ее неудобными темами и неприглядными аспектами человеческой природы, заводящими героя в безвыходную ситуацию. «Мариенбад» вообще не «толкает» аудиторию, ни в агрессивно-провокационной форме, ни в дружелюбно-игривой. Он вещь в себе; зрителю самому нужно протискиваться внутрь. И это нормально, но такая форма общения затрудняет контакт. То же самое происходит в общении с людьми. Новый знакомый может быть эрудированнейшим человеком с интересной биографией и богатым жизненным опытом, озвучивать важные и умные мысли, но если понимаешь, что собеседник не слышит тебя, не интересуется тобой, говорит исключительно о себе и о своем, очень быстро становится скучно, потому что в формате, предполагающем взаимодействие, в сущности, происходит монолог.

* * *

В последних главах мы говорили о пластах творчества, которые рассматривают человеческую природу за рамками конкретного пути героя, за рамками индивидуального опыта. Реальность и ее восприятие, зыбкость истины. Память и другие ограничения как фильтры реальности, намеренные или естественные. Взгляд на «Иного», наше отражение в нем. Расширенная, обогащенная картина жизни: множественность точек зрения, мир как община главных героев. Система отношений зрителя и произведения, зрителя и рассказчика.

Кажется, эти понятия относятся к жизненному, поскольку внимательно изучают окружающую нас действительность. Но они и больше, чем жизнь, и становятся видны, только если приподняться над уровнем отдельно взятой жизни, выйти из ограничений субъективного взгляда. Описанные инструменты ищут большой и незримый смысловой рисунок, а значит – заходят на территорию еще и мифического. Эти пласты мы можем называть *метажизненными*.

Глава 6

Драма как жизненность

Рождение наше случайно, зыбко наше бытие, и лишь вечный сон непреложен.

Александр Куприн. Звезда Соломона

Зло ли я? Или добро? Хватит с меня этих вопросов. Ответов у меня нет. А у кого они есть?

Герой сериала «Декстер»

Как уже можно было заметить, некоторые сценарные инструменты, работающие на отдаление от мифических конструкций, делают акцент на драме. Так, фильмы Антониони по мере развития сюжета отдаляются от своих жанровых предпосылок в сторону переживаний героя и философии истории. Подход «Дополнительный виток» позволяет углубиться в тему истории, в ее морально-ценностную составляющую и «посмотреть правде в глаза», когда заканчивается сказка. Что же такое драма?

Мы называем драму жанром, но, по теории Джона Труби, она не попадает в список *жанровых форм*. У жанровых форм есть свои каноны и архетипы, свой ценностный набор. Какими бы сложными ни были сюжет или послание, они все равно вращаются вокруг определенного *типа* истории, выдержавшего испытание временем. Некоторые жанры достаточно узкие, с более специфическими и ригидными канонами (хоррор, триллер), некоторые – достаточно универсальные, с большим количеством поджанров и возможностями совмещения с другими жанрами (комедия, любовная история). Вторую категорию сложнее определять, сложнее писать, сложнее объяснить. Но и у них есть обязательные элементы, пусть и довольно гибкие. Заметьте, что вторая категория – более «жизненная». В целом она о том, что регулярно происходит в жизни.

Драма как жанр – еще более аморфная форма. Это «бесформенная форма». В своем чистом виде драма предполагает единственное условие: она об обычных людях. Даже если речь идет о мифологизированных профессиях, драма концентрируется на переживаниях и конфликте обычных людей – например, полицейского или ковбоя, – не подчеркивая мифичность профессии или используя ее для обострения драматичности. Конечно, как только в драму вводится дополнительный жанр, начинают работать и его каноны. В сериале «Настоящий детектив», например, формообразующим является жанр детектива, но сюжет постоянно фокусируется на человеческой драме. Акцент делается не только и не столько на архетипических качествах следователя (проницательность, непоколебимость, преданность делу, стойкий моральный заряд), но и на его обычных человеческих слабостях (допущение ошибок, одержимость, профессиональное выгорание, затруднения с выстраиванием отношений, депрессия и пр.). Такая черта, как одержимость детектива, одновременно содержит в себе мифические (незаурядная преданность делу) и жизненные свойства (неспособность себя контролировать, склонность к перегибам).

Это не означает, однако, что жанр драмы не использует универсальную модель сюжета, которая придает бесформенности форму: герой с внешней и/или внутренней проблемой и желанием совершает ряд действий, следуя своим желаниям, и приходит к некому результату и пониманию относительно своих проблем и своих желаний. Только в драме эта модель теряет специфичность, в которую окрашивают ее жанровые формы.

У драмы есть практически единственный почти обязательный элемент: семья. Почему? Ответ простой и очевидный. Любые моральные вопросы, претензии, травмы, кризисы, любовь

и потери, горе и радости обостряются в отношениях с близкими людьми, которые нам небезразличны. Как видите, драма тоже стремится к максимальному эмоциональному эффекту по самой своей сути, она тоже ищет этого мифического обострения.

Маленькая и очевидная оговорка: на экране не обязательно присутствует классическая семья. Многие сериальные форматы основаны на суррогатах «семьи»: ближайшие друзья (больше в ситкоммах – «Друзья», «Теория Большого взрыва»), круг коллег («Новости», «Западное крыло», «Скандал»), напарники или сослуживцы (от «Прослушки» до «Звездного крейсера "Галактика"»), преступная организация как семья («Клан Сопрано», «Сыны анархии»), община («Оставленные», «Отчаянные домохозяйки», «Настоящая кровь») или группа людей, сплоченных незаурядными обстоятельствами («Остаться в живых», «Ходячие мертвецы», «Плохие»). В этом списке есть комедийные проекты, и они здесь неспроста. Почему – ответ в следующей главе.

Важно понимать, что драма и мелодрама – достаточно «возрастные» жанры. Хотя у подростка предостаточно проблем с родителями, до поры до времени он не поймет психологической остроты конфликта между матерью и дочерью в фильме «Август». Это просто другой уровень осознания и опыта. Молодые люди могут сколько угодно переживать о разрыве отношений с партнером, но при всем желании 25-летний юноша не способен в полной мере почувствовать травму героя замечательного фильма «Любовник», который после смерти жены узнает о ее второй жизни на протяжении 15 лет брака! Кризис среднего возраста, синдром пустого гнезда, страх смерти, предательство в браке, сложности воспитания детей – вот лишь часть тем, для которых мера сопереживания увеличивается с жизненным опытом.

Я определяю каноны драмы следующим образом: драматическая история показывает, как человек проживает серьезные события, которые вызывают в нем сильные чувства, и какие действия он совершит в ответ на эти события. Акцент делается не столько на самих событиях, сколько на переживаниях, с ними связанных, которые предполагают некий моральный заряд у героя. То есть исследуются: а) психологическое и эмоциональное состояние человека под влиянием незаурядных внешних событий; б) моральный заряд для ответных действий.

Внимание: в этом смысле *драма равна драматургии*. И действительно, руководствуясь этим определением, вы обнаружите жанр драмы практически в любом произведении. Более того, по сути, он тождественен *теме* произведения в нашем определении.

Но давайте возьмем для понимания два кардинально разных примера. Фильм «Тор» Кеннета Браны. Эпизод, где умирает отец Тора, Один, занимает достаточно небольшое время в общем сюжете, хоть он и заряжен эмоционально и влияет в дальнейшем на линию героя. Тор, несомненно, горюет по отцу, и фильм отдает дань падению этой фигуры в виде нескольких сцен, сопровождаемых траурным саундтреком. Когда сам Тор узнает о смерти Одина от брата, сцена проживания горя длится меньше минуты. Чуть позже следует еще одна сцена в баре, длиной в полторы минуты, когда пьяный Тор, заливая горе алкоголем, рассказывает о своих чувствах. И для такой истории это органично. Мы имеем дело с мифическим экшен-героем, воином вселенского масштаба, привыкшим «горевать на бегу» в битве, держать эмоции под контролем в условиях, когда вокруг столько внешних факторов, требующих внимания героя и его действий, что заикливаться на трагической ноте невозможно.

Для контраста – есть драмы, которые полностью концентрируются на проживании горя после потери близкого человека. Два часа сложнейшего пути восстановления, прохождение многочисленных психологических этапов без гарантий, что все не закончится срывом, самоубийством, саморазрушением. Диаметрально противоположный подход к акцентам на внутреннем состоянии персонажа в ответ на драматические события.

Пожалуй, мы можем добавить, что, помимо экранного времени, уделяемого этим вопросам, важна еще и степень драмы, ее масштаб и масштаб проживаемой эмоции реагирующего персонажа. Жанр «Тора» – динамичное, приключенческое сочетание экшена и фэнтези. Что

произойдет, если Тор сядет на антидепрессанты и ляжет в санаторий на полгода, и все это в условиях, требующих немедленного разрешения вселенских интриг и опасностей? Нет, нельзя сказать, чтобы в жанровом, мифическом кино не было персонажей с трагическим прошлым, следователей с душевными ранами, спецназовцев с ноющей внутренней болью. Но вы заметите, что чаще всего периоды страдания либо остаются за кадром, либо подаются в виде «нарезки». Нам важно знать, что герой страдает, чтобы понимать его состояние и мотивацию, но необязательно страдать вместе с ним в такой истории, ведь мы пришли на фильм, в котором будут ловить преступника. Герой Брюса Уиллиса может страдать настолько глубоко, чтобы это не повредило процессу ловли убийцы. Это тоже вопрос зрительских ожиданий. И, разумеется, такая зависимость встречается в жизни редко или никогда.

Тем не менее в любом фильме тема складывается из драматических, значимых событий, чаще всего имеющих отношение к внутреннему миру персонажа или серьезно влияющих на него. Обычно это негативное влияние: препятствия на пути к желаемому, внутренние и внешние конфликты, ненависть, алчность, вина, стыд, обида, зависть, мания величия, которые движут героями и их оппонентами и которые им приходится преодолевать, искупать, платить за них и т. д.

Вновь возьмем в качестве примера «Тора». Из каких событий состоит тематическая часть пути героя – та, которая складывается в послание зрителю, говорит ему, «о чем кино»? *Самонадеянный, самодовольный Тор пошел наперекор отцу и стал причиной обострения отношений Асгарда с ледяными великанами Ётунхейма. За это Один наказал дерзкого Тора, лишив его силы и изгнав. Брат Тора, пользуясь ситуацией, захватывает Асгард. Один умирает, а бесстрашный Тор может лишь оплакивать отца и корить себя за свою дерзость и самонадеянность, из-за которых он теперь не в состоянии защитить семью и королевство. Но когда Тор, примирившийся и наученный опытом, предлагает собственную жизнь за жизни своих товарищей и действительно чуть не погибает, то получает обратно свою силу и возможность отомстить брату и спасти Асгард.* Вот суть этой истории. Несмотря на размах, вымысел, сказочность, игривую тональность и любовную линию с героиней Натали Портман, ключевые повороты истории составляют скелет вполне шекспировской пьесы.

Теперь вспомните все наши любимые сериалы канала НВО и не только – этот характерный почерк, который постепенно проник и в проекты других каналов. Такие мифические сюжеты, как «Клан Сопрано» или «Во все тяжкие», содержат частые паузы, атмосферные вставки, обыгрывающие настроение героя, его эмоциональное состояние, подчеркивающие выбор, перед которым он стоит, или влияние на него прошедших событий. Это и есть драма. Справедливости ради, порой ее так много, а мифического (структуры, динамики, интриги) так мало, что к каким-то проектам интерес быстро пропадает.

Не очень опытным авторам в такие моменты хочется применить какой-нибудь ужасно скучный и заезженный штамп фестивального кино. Герой долго стоит у окна, например. Может пить. Курит, принимая ванну, на худой конец. Что делает драму интересной – это конкретика и изобретательность: и снова – мифический элемент в изложении жизненной драмы.

Вспомните сцены из второго сезона «Лучше звоните Солу», где Джимми, он же Сол Гудман, тщетно пытается несколько раз вставить кофейную кружку в специальное отделение в его новой машине. Кружку подарила ему его подруга Ким в честь получения им солидной должности в юридической фирме. На кружке написано: «Лучшему адвокату в мире». Красный фломастер иронично уточняет «ВТОРОМУ лучшему адвокату в мире». Но незадача: в новой, солидной машине, полученной от фирмы, кружка не влезает в отверстие. Наконец, Джимми психует и выковыривает монтировкой всю верхнюю панель отсека, чтобы все-таки засунуть туда эту кружку.

Без единого слова считывается следующее: Джимми не вписывается в этот мир, к которому так долго шел, солидный, корпоративный мир с офисным столом за 7 тысяч долларов

и произведениями искусства на стенах. Там некуда поставить цветастый, симпатичный подарок от подруги. И Джимми там тесно. (Между прочим, кружка ярко-желтая, как старый автомобиль Джимми, и с надписью красным фломастером, как эта странная красная дверь в его желтом автомобиле.)

Что здесь характерного, в чем суть почерка? Сюжет концентрируется на деталях персонажа и его внутреннем мире, на проживании обстоятельств, и делает это с минимумом диалога, сугубо визуальными средствами, предельно понятно, но изобретательно. Жизненные нюансы, попадая под увеличительное стекло авторов, вырастают по значимости до мифических перипетий сюжета. Иными словами, на экране с использованием живого и небанального киноязыка раскрывается драма. Такие сцены часто не движут вперед событийный ряд сюжета; наоборот, событийность здесь замедляется, встает на паузу, чтобы раскрыть персонаж еще больше, сфокусировавшись на подмеченных деталях. Это передача внутренних ощущений через внешний инструментарий.

А «Во все тяжкие» посвящает практически целую серию внутреннему состоянию Уолта – тот самый смелый эксперимент, когда герои всю серию ловят муху в замкнутом пространстве. Раздражение перетекает в одержимость, одержимость приводит к производственным травмам, обостряется конфликт с Джесси, но сюжет выкручивает к разговору по душам. Символика несложная: в этой аллегории проявляется одержимость Уолта в карьере наркодельца, он не остановится ни перед чем, даже если это его сгубит. Заодно эта серия напоминает нам о болезни Уолта: предзнаменование, напоминание, что герой движется к некоему краху, даже если (или скорее потому что!) до трагической кульминации пока еще далеко.

Внешний и внутренний конфликт

Отважнее тот, кто совладал с собственными желаниями, чем тот, кто одолел врага, ведь самая сложная победа – над собой.
Аристотель

В кино, и в особенности в мифическом кино, герои обычно раскрываются через внешние события. (Напоминаю, под мифическим кино я подразумеваю не только фантастику, фэнтези или боевик. У «Касабланки» и «Красотки» очень много мифических черт.)

Макки говорит, что характер и структура – это одно и то же, в том смысле что каждый раз, когда персонаж стоит перед сложным выбором и принимает определенное непростое решение, одновременно развивается структура сюжета и раскрывается / складывается характер героя. В совокупности все эти ключевые точки сюжета, учитывая подтекст, выстраиваются еще и в тему.

Это база, основы драматургии, без этого понимания невозможно делать зрительское кино. Кинематограф с фестивальным уклоном тяготеет к атмосферности, предпочитая ее структуре. Структура и характер через внешний конфликт создают ясность. Фестивальные работы предпочитают недосказанность.

Один из главных классических инструментов повествования в полнометражной картине (формат, по своей сути намного более мифический, чем сериал) – овнешнение внутреннего конфликта. Психологическая или моральная дилемма персонажа, двойственность его решений и сомнений, противоречивость взглядов выносятся наружу через присвоение одной из граней личности героя другому персонажу.

Возьмите концовку «Крестного отца». В Майкле идет борьба двух стихий: ожесточение, несущее его все дальше и дальше по пути тотального уничтожения всех противников (поступок, ставший последней соломинкой – убийство зятя, избивавшего сестру Майкла), и некие остатки его раннего «Я», державшегося в стороне от «семейного бизнеса», – назовем это совестью, человечностью. Но Майкл не дискутирует по этим вопросам сам с собой. Для этого в сюжете есть Кей. Именно она бросает Майклу вызов, выдвигает обвинение. Она выражает человеческую часть Майкла. Его совесть.

Скептик, возможно, уточнит: Кей выражает *свою* человеческую позицию, которой у Майкла уже не осталось, и технически это не является реконструкцией внутреннего конфликта Майкла. Не соглашусь. Человек, в котором все черным-черно, не реагирует столь эмоционально на вопросы о своем занятии – вот эта его классическая фраза, повторенная несколько раз в запале: «Никогда не спрашивай меня про бизнес!» – и не считает нужным избегать правдивого ответа. Истина в том, что Майкл по-прежнему знает, «как правильно». Он знает это, потому что Кей знает это, и если он признается ей в убийстве Карло, то откроется ей таким, каким она не примет его. Вот суть сцены.

Совсем другой пример – «Начало» Нолана. Каждый персонаж выполняет свою уникальную функцию, но обратите внимание на двух героев, чьи роли довольно схожи: Артур и Ариадна. Оба по-своему вызывают к голосу разума героя, Кобба, оба предупреждают его о том, как поступать не стоит. Но если Артур олицетворяет внутреннего *критика* Кобба (шансов мало, не получится, сорвется, ты утаиваешь информацию, ты ставишь свою команду под удар), то Ариадна – скорее его внутренняя путеводная *мудрость*, ясность *разума*, в которой он так сейчас нуждается. Ариадна буквально протягивает нить в лабиринте его подсознания, в путаных моральных коридорах вины и горя. Она – та его часть, которая пытается подсказать: «Ты ни в чем не виноват (точнее: прими ту часть вины, которая тебе принадлежит, чтобы освободиться от остального бремени). Мал – не твоя жена, это призрак, не подпитывай его самоистязанием. Пришло время вырваться из заколдованного круга».

То есть внутренний конфликт превращается во внешний. (Вот в чем гениальность концепции «Начала»: когда находишься в собственном подсознании, *внутренний конфликт и есть внешний!*) Зачем? Во-первых, для наглядности. Кино все-таки визуальный медиум. Во-вторых, ради той самой смысловой модели, ее элегантно-ясности. В-третьих, выражать такие литературные понятия, как «сомнения», «метания», «дилемма», «внутреннее решение», визуально крайне сложно, а наличие *оппонента*, через которого они воплощаются в *конflikте*, – это топливо драматургии, ее динамики и эмоциональной отдачи. Есть ли минусы в таком подходе? Есть одно но. Как уже говорилось, это искусственная, нарочитая реальность, где драматургические элементы подтянуты к посланию, теме, пути героев. Те дискуссии и расколы, которые в жизни человек проживает исключительно в собственном сознании, на экране мы стараемся искусственно «разложить» на разных персонажей и разные внешние явления. Нередко при экранизации романа такой персонаж или персонажи, с которыми герой может конфликтовать ценностно, специально придумываются и вводятся в сюжет, чтобы выразить сугубо литературный элемент внутреннего мира героя, перевести его на визуально-драматический язык.

Для меня это – неизбежное, в той или иной мере, свойство кинопроизведения. Но апологеты жизненного кино желают другого. Эту роль играет внутренний конфликт, внутренний мир как элемент драмы. Проникнуться настроением сцены. Прочувствовать состояние персонажа без явной подсказки. Окунуться в психологию ситуации.

С другой стороны, я не приветствую, когда в кино внутреннее настроение персонажа передается через слишком общие метафоры или образы. Я это называю «грустно смотреть в дождь у окна». Или «бродить по лесу», «обнимать березы», «наблюдать ручей». Еще бывает уход в сюрреализм – блуждание по странному ночному клубу, например. Такими сценами можно в пассивной, созерцательной форме передать какую-то общую эмоцию (грусть, морок, гнев, отчаяние, умиротворение, радость), но не сложный и очень конкретный внутренний конфликт. Очень часто зритель накладывает на происходящее на экране собственные переживания и смыслы, поскольку эмоции, заложенные в сцену, определены слишком общо.

Для сравнения: в чем прелесть многочисленных любимых всеми сцен из «Во все тяжкие», «Лучше звоните Солу», «Клана Сопрано»? Вернемся к эпизоду с желтой кружкой из «Лучше звоните Солу». Он золотая середина с точки зрения метафоричности и конкретики, потому что: а) это не статичный кадр, а реальный, эмоциональный конфликт (пусть и конфликт якобы с неодушевленным предметом: кружкой, автомобилем) с целью, препятствием, эмоцией и подтекстом; б) конфликт очень внятный, не одна общая эмоция, а такая сложная мысль, как «этот человек по складу своего характера не в состоянии вписаться в мир, к которому так долго шел, несмотря на все прелести этого мира»; в) позволяет избежать или минимизировать прямое обсуждение вопроса в диалоге. Обсуждение тоже возможно (у Джимми и Ким постоянные дискуссии на эту тему), но для разнообразия нам интересно увидеть Джимми в естественном состоянии, без маски, которую он надевает при общении с кем бы то ни было, наедине с самим собой и своим *внутренним миром* (даже если в кадре присутствует кто-то еще); увидеть рассказанный киноязыком визуальный образ и расшифровать его самостоятельно – сложить два и два, хотя авторы заранее знают, что у нас получится четыре. Ну, или, как в анекдоте, «три-четыре, где-то так». Это завораживает. Таким образом, желтая кружка, в общем-то, находится в идеальной точке между мифическим и жизненным, между внутренним конфликтом и его овнешнением.

Мастерское использование предметов и образов помогает раскрывать или подчеркивать состояние человека, состояние отношений или системы. В третьем сезоне «Любовников» эпизодическую «роль», состоящую из трех значимых сцен, играет кактус. После развода у Хелен появился бойфренд, Вик, но она не решается придать этим отношениям какой-либо официальный статус. Вик живет в нижней части дома, спит в отдельной спальне и, конечно, не вполне этим доволен. Мы понимаем, что ему одиноко, когда узнаем, что он поселил в комнате соседа –

кактус по имени Рекс (!). Позднее между Хелен и Виком происходит ссора, которая сводится все к тому же вопросу: что между нами происходит, в каких отношениях мы состоим? Вик бесится, но в итоге приносит кактус из своей комнаты в спальню Хелен и водружает его там, объявляя новый статус отношений. Третье выступление кактуса происходит в сцене еще одной ссоры. Вик в ярости начинает собирать свои вещи, неосторожно хватая кактус и, вскрикнув от боли, отшвыривает его. Рекс валяется на полу в горстке просыпанной земли и треснутом горшочке, снова образно комментируя состояние отношений. Получается, что кактус не просто подчеркивает три важные сцены между Хелен и Виком: с его помощью отдельные сцены складываются в процесс, и наше восприятие фиксирует динамику, движение, изменение в отношениях через этот объединяющий элемент.

Использование внутреннего мира и внутреннего конфликта (драмы) может влиять и на тактику *действий* персонажей, на наполнение их *поступков*, а не только наполнять настроением промежутки между событиями. Сравним два контрастных примера из разных произведений – в них один персонаж убеждает второго что-то сделать.

«Тихоокеанский рубеж». Очень мифический фильм с очень понятной человеческой темой: обретение воли к жизни и способности доверять людям после тяжелой психологической травмы. Командир приходит к герою, Райли, чтобы убедить его снова пилотировать гигантскую машину-робота «Егер» – единственную надежду в борьбе с нашествием монстров-кайдзю. Проблема в том, что машиной должны управлять двое, сливаясь в едином сознании (находясь в «дрифте»), и когда-то Райли потерял брата, испытав тяжелое потрясение не только от самой потери, но и от того, что в дрифте ощутил на себе боль и ужас его гибели. Он ни за что не рискнет повторить этот опыт.

РАЙЛИ. Поймите, я больше не впущу никого к себе в голову. С этим кончено. Я был все еще в дрифте с братом, когда он умер. Я не могу пройти через такое снова. Простите.

ПЕНТЕКОСТ. Вы разве не слышали, мистер Беккет? Миру приходит конец. Так где же лучше умереть? Здесь – или в «Егере»?!

Райли смотрит на Пентекоста. Сцена заканчивается динамичной музыкой. Он принял решение.

Второй пример из сериала «Мистер Робот». Анджела предлагает сделку корпоративному боссу Терри Колби. Он порядочная сволочь, когда-то принимал участие в решении по стратегии обращения с токсичными отходами, погубившей мать Анджелы. Сейчас он был подставлен группой хакеров и обвиняется в другом преступлении. Анджела предлагает заявить, что это она подставила Колби, и тогда Колби избежит тюрьмы, но взамен он должен сдать закону своих боссов – тех, кто был повинен в смерти матери Анджелы. Колби «посылает» ее.

АНДЖЕЛА. Если вы не согласитесь на эту сделку... вы станете как я. Да, возможно, у вас будет этот дом, будут деньги, но даже если ваши дорогие адвокаты вытащат вас из тюрьмы, вас по-прежнему будут считать виновным. Потерять уважение каждого... Знакомых и незнакомых вам людей... Дерьмовое ощущение. Поверьте мне.

Спустя несколько сцен адвокаты Колби связываются с Анджелой. Он передумал.

Оба примера связаны со стратегией убеждения; персонажу нужно добиться своего от другого персонажа на пути к цели. Что происходит в первом случае? Райли по понятным причинам больше не хочет воевать: он все еще в плену тяжелейшего психологического шока. Командир приводит в качестве аргумента факт *внешних обстоятельств*, причем общеизвестный и общего характера. Райли, твердо решивший больше никогда в жизни не испытывать такие страдания, через которые он прошел, получает сведения, которые ему хорошо известны, о положе-

нии дел на планете и сразу соглашается взять курс на столкновение со своим самым страшным кошмаром.

Во втором примере Анджела добивается своего через *личное откровение*. Она приоткрывает завесу своей *психологической боли*, делится *драмой*, использует факт *внутренних обстоятельств* – того, с чем ей приходится жить.

* * *

Скорее всего, вы заметили, что в сериалах очень часты приемы, которые считаются табу в кино, а в учебниках по сценарному мастерству их призывают использовать с осторожностью. Например, закадровый голос может выглядеть как примитивный костыль для автора, если он напрямую выражает ощущения героя, доносит сухую информацию о нем или повторяет визуальное повествование. Но, если вдуматься, что это, как не возможность актуализировать внутренний мир персонажа, развернуть его драму?

Еще более интересными инструментами (и также находящими применение по большей части в сериалах) являются сны, видения, воображаемые события. Все это – выражение внутренней драмы персонажей, вынесение наружу их конфликтов, страхов, фантазий.

Наконец, нигде так часто, как в сериалах, не фигурируют беседы с «призраком», с мертвецом, не существующим в кадре человеком («Клиент всегда мертв», «Декстер», «Оставленные», «Спаси меня», «Доктор Хаус», «Родословная», «Западное крыло» и многие другие). Хотя и этот прием становится уже чересчур распространенным, он, как никакой другой, позволяет драматически раскрыть чувство вины, муки совести, страх и тревогу, ностальгию по прошлому; показать внутреннюю дилемму. Довольно часто первое появление призрака связано с виной персонажа перед этим мертвецом. Впоследствии, если «мертвец» становится регулярным собеседником, наперсником, доверенным лицом, он нередко помогает советом, выступает наставником героя. Или же, наоборот, играет адвоката дьявола, подначивает, расшатывает, вселяет неуверенность, убеждает персонажа, что в том преобладают пороки, подбивает на плохие поступки. (Не будем забывать, что в большинстве случаев это, по сути, диалог персонажа с самим собой, а не с покойным отцом. Или с покойным отцом как частью самого героя, гранью его характера.)

Глава 7

Комедия как жизненность

Трагедия – это когда я порезал себе палец. Комедия – когда вы провалились в открытый канализационный люк и сломали себе шею.

Мел Брукс, американский кинорежиссер, актер и продюсер

Не так давно общественность всколыхнул феномен «Стражей Галактики». Джон Труби говорит о том, что в наш циничный век то кино, которое я называю мифическим, не все воспринимают всерьез, хотя даже в сказочной обертке подаются важные, вечные идеи и темы. Тут на помощь приходит юмор и «берет огонь на себя». Он удовлетворяет нашу потребность в насмешке, что позволяет предлагать зрителю серьезные темы по номиналу, не обесценивая. Юмор заземляет мифическое.

Когда на экраны выходит блокбастер вроде «Стражей», забавно наблюдать за реакцией кинокритиков: «кино, умеющее посмеяться над собой»; «рефлексирующее кино»; «умное кино, высмеивающее супергеройские фильмы»; «глупое кино, прекрасное в своей нарочитой глупости»... Вот это всё.

Да, заигрывание со зрителем через большую долю юмора, чем обычно, со слегка хулиганскими замашками – это прекрасно. Я даже не сомневаюсь, что создатели фильма в процессе работы над ним испытывали тот самый «фан», которым проникнут фильм. Но если посмотреть глубже, видно, что на уровне структуры «Стражи» ничем не отличаются от других своих собратьев по вселенной комиксов. Я не хочу называть эту структуру примитивной, поскольку она универсальная, крепкая и на нее можно много чего «надеть», но она абсолютно «классическая».

Более того, если эта «пародийность» не есть часть маркетингового расчета, то что тогда расчет? Вот парочка нелепых персонажей, вот герой, в умственных и прочих способностях которого вы все время сомневаетесь, но в итоге у него все получится; вот несколько проблем, которые возникают по вине самого героя или из-за его самонадеянности; и вот несколько неоправдавшихся ожиданий, поданных в юмористическом ключе. А также енот с пулеметом.

Яркий пример. Перед командой героев откуда-то появляется Небула, сестра Гаморы и ее заклятый враг, и произносит пафосную речь, явно перед тем как намять бока Гаморе: «Погляди, что ты натворила. Ты всегда была слабой, тупой, вероломной...» В этот момент ее напыщенное выступление обрывается комично рано и внезапно, когда Дракс стреляет по ней из пушки со словами: «Никому не позволено оскорблять моих друзей». Вскоре Небула поднимается, отряхивается, и эпическая битва, «опрокинутая» с помощью юмора, все же начинается. Ожидаемый сюжетный вектор на самом деле не прервался, а всего лишь картинно споткнулся, но выровнялся.

Индиана Джонс сделал это 35 лет тому назад, только по-честному: здоровяк с ятаганом так и не встал. Эффект получился яркий и неожиданный, и здесь он не поколебал структуру истории, потому что здоровяк, несмотря на весь его колорит, не ключевой персонаж.

Повышенной дозой юмора обладает и «Железный человек», в особенности третий фильм. В сюжете с мальчишкой-подростком Тони Старк постоянно обламывает ожидания как самого пацана, так и зрителя, привыкшего, что в историях такого типа между героем и юнцом зарождается трогательная дружба. Но в этот раз парень столкнулся с нетипичным супергероем. И все же Тони все время ходит по грани, не забредая слишком далеко. Как только его поступок кажется некорректным, его тут же что-нибудь компенсирует.

«И теперь ты бросишь меня, как мой папа?» – говорит 10-летний Харли. Тони цинично отвечает, что Харли им манипулирует, отпускает острую шутку и уезжает. И тут оказывается,

что мальчик действительно хитрил. Он пожимает плечами: «Попытка не пытка». Как только выясняется, что мальчишка относится к дружбе со Старком с таким же (напускным?) цинизмом, как и сам Старк, опасное поведение Тони не кажется столь вызывающим. Тем более что в целом все атрибуты такого сюжета на месте. Тони оснастил Харли оружием против школьного обидчика и предупредил, чтобы не пользовался им зря, – то есть по факту он выступает как фигура отца. А мальчик, как водится, дает Тони ценный совет, который приводит его в чувство и помогает справиться с проблемами. Дружба завязалась, даже несмотря на то что новоиспеченные друзья заменяют сантименты в диалоге на циничные колкости.

В финальной битве Тони кричит Пеппер: «Я держу тебя!» И в следующий момент Пеппер срывается вниз с большой высоты в эпицентр взрыва. Зритель поражен, не знает, плакать ему или смеяться в этот момент. Но и этот сбой сглаживается: в сюжете есть линия, которая объясняет, почему Пеппер выжила после падения. Структурно ничего не поменялось.

В целом критики, конечно, правы. Юмор работает. Это мощный инструмент, и, если грамотно им пользоваться, можно не только порадовать зрителя, но и подчеркнуть мифический контекст фильма. Смотрится свежо, а велосипед изобретать не пришлось. Есть и обратная сторона: избыток юмора может отстранять зрителя от сюжета, ослаблять идентификационные механизмы. Все не всерьез, все с налетом фарса. Вовлечения в историю может не произойти. Вспомните, с каким равнодушием, несмотря на веселье, мы смотрим пародийные кинофильмы. Как правило, они как раз попадают в ту категорию фильмов, о которой мы говорим «тупо поржать». У всего есть обратная сторона.

* * *

В каком-то смысле комедия и драма – две стороны одной монеты. Между ними много общего, несмотря на кажущуюся полярность. Об этом говорит афоризм: «Комедия – это трагедия плюс время», а иногда в более широком смысле – «плюс дистанция». Что за дистанция? Об этом емко высказался [Мел Брукс](#) в эпиграфе к этой главе. В фантастическом романе «Чужак в чужой стране» Роберт Хайнлайн рассуждает – устами марсианина – о природе смеха: человечество смеется, потому что нельзя не смеяться, когда в мире столько боли.

И правда: неудача является классическим элементом комедии – от торта, который летит в лицо главного героя, до неспособности Фила Коннора в «Дне сурка» покончить жизнь самоубийством. Комедия работает с человеческими пороками, слабостями и изъянами. Тогда откуда смех вместо слез?

Джон Труби утверждает, что главный принцип комедийной структуры заключается в контрасте низкого и высокого, которые заложены в концепции и/или персонаже. Фил Коннорс относится *свысока* к провинциальному городку Панксатони и его обитателям, он занимает позицию *над*, считает себя изысканнее местных жителей и не может перенести даже лишний час в этой дыре – но вынужден остаться в ней безвыездно практически навсегда. Труби называет это комическим кошмаром (вот еще один термин, казалось бы, далеко не комедийный – но кошмар персонажа является одним из ключевых элементов жанра).

Фил крайне высокого о себе мнения, считает центром вселенной, звездой, и действительно, свое дело он делает здорово – но «дело» его заключается в чтении прогноза погоды (снова конфликт высокого и низкого). Он требует уважения от окружающих – но совершенно не уважает их сам (то есть обладает крайне низкой способностью добиваться этого уважения). Стремление к высокому и постоянное скатывание к низкому составляют стержень комедийной истории. Специфичность персонажа и его ситуации, сочетание низкого и высокого элементов формируют уникальную историю.

Человек (*высокое*) вынужден стать игрушкой (*низкое*) в «Игрушке». Герой ратует за человеческое достоинство (*высокое*), но реальность вынуждает его попать собственные убежде-

ния и развлекать капризного мальчишку (*низкое*). Он журналист и профессионал (*высокое*), но становится жертвой выходок, розыгрышей и прихотей избалованного сына миллиардера, и это его новая работа.

Бродяжка в исполнении Чаплина исполнен достоинства, чувства справедливости, сострадания, чести и благородства (*высокое*), но при этом не обладает ни финансовыми ресурсами, ни физической силой, ни привлекательностью, с помощью которых мог бы отстаивать эти ценности или соответствовать им. Вдобавок он наделен талантом попадать в истории. (Неудачник, неумеха, неуклюжий чудак – частые персонажи комедии. Отчасти Железный человек и Питер Квилл из «Стражей Галактики» используют этот элемент, «падая» в некомпетентность, ибо ничто человеческое им не чуждо, – но в итоге всегда возвращаются обратно.)

Вспомните первую сцену «Огней большого города»: торжественная церемония открытия памятника, на которой собрались «лучшие люди города» (*высокое, высокое, высокое*), и когда стягивают покрывающую монумент ткань, оказывается, что на нем храпит бездомный в рваных штанах.

В «Тутси» герой, профессиональный актер высокого класса, вынужден переодеваться в женщину, чтобы получить хоть какую-нибудь работу.

В фильме «Большой» мальчик мечтает поскорее вырасти и наслаждаться всеми благами, доступными взрослому. Но, когда его мечта чудом сбывается, обнаруживает, что мальчишка, которым он остался в душе, не приспособлен к такой жизни, «не дорос» до нее и скучает по детству. И таких примеров много.

Здесь необходимо сделать небольшое отступление. Разумеется, ни я, ни комедийный жанр не хотим сказать, что есть что-то «низкое» в том, чтобы быть женщиной или ребенком. Боже упаси. Во-первых, это вопрос контекста. Сюжет «Тутси» развивается в сексистском мире, где подчеркнуто мужское доминирование, да и сам герой относится к женщинам потребительски. Когда же он должен оказаться по другую сторону баррикад, Майкл становится уже *объектом* доминирования и присоединяется к угнетенному классу. Или в контексте сугубо мужских ценностей и способностей женщина может быть представлена некомпетентной (так персонаж Голди Хоун в «Птичке на проводе» постоянно является комической обузой для героя Мела Гибсона в экшен-сценах, где приходится спасаться от врагов и спасать Голди). И наоборот: в сфере женских ценностей и навыков мужчина может быть выставлен неумехой («Трое мужчин и младенец»). Во-вторых, наше архаичное восприятие мира часто просто не поспевает за ценностным дискурсом. Попробуйте одеть своего мужа в женскую одежду и выложить фотографию в Facebook! Мужчина в женском облике все еще вызывает смех («Тутси», «Миссис Даутфайр», «В джазе только девушки», «Джуниор», «Здравствуйте, я ваша тетя!», «Детсадовский полицейский»), тогда как женщина, встающая на мужской путь, – чаще всего сюжет, выдержанный в серьезной тональности – «Долгий поцелуй на ночь», «Москва слезам не верит», «... А зори здесь тихие».

В отличие от мифического преодоления внешних и внутренних конфликтов, торжества воли и мудрости над обстоятельствами и противниками, поражение, неумелость, некомпетентность, неприспособленность и прочие человеческие слабости «низкого» порядка связаны с жизненным и повседневным. А для того, чтобы упасть в низкое, необходимо в явном виде противопоставить ему высокое. Так и получается комедийный характер по Труби.

Более тонкий пример из литературы – рассказ Тэффи «Ничтожные и светлые». Сельская учительница решает написать письмо большому писателю в Петербург и размышляет так: «Он – солнце, а я – трава, которую солнце взращивает, – но разве трава не имеет права написать письмо, если это хоть немножко облегчит ее страдания?» Почему, помимо понятной грусти, эта фраза вызывает смех? Женщина ищет поэтический образ («он – солнце, я – трава»), отражающий ее чувства (*высокое*), но тут же разрушает его стилистической нелепостью («разве трава не имеет права написать письмо?»). «Страдания травы»?!

Телевизионные ситкомы строятся по тому же принципу. В ряде персонажей заложены различные высокие и низкие характеристики, и, взаимодействуя друг с другом и с высокими и низкими характеристиками других персонажей, они создают комичные конфликты на протяжении многих серий.

Возьмем «Теорию Большого взрыва». Застенчивый очкарик Леонард влюблен в симпатичную блондинку Пенни, раскрепощенную, популярную... не очень умную. Высокое: его чувство к ней. Низкое: неспособность покорить такую женщину или конкурировать с парнями, с которыми она обычно крутит романы. Из этой дихотомии рождается масса сюжетов на этапе ухаживания.

Высокое: Пенни и Леонард любят друг друга. Низкое: Пенни работает официанткой и не имеет высшего образования. Теперь уже Леонард, находясь в отношениях с Пенни, в чем-то ее превосходит. На этом строятся сюжеты о том, как он пытается подсунуть ей брошюры заочных колледжей, натаскивает ее на научные темы или как Пенни врет ему о получении диплома из скромного местного вуза, боясь, что иначе Леонард не будет ее уважать.

Высокое: Шелдона Купера действительно можно назвать гением. Он умнее остальных героев. Его способности заслуживают уважения и восхищения. Низкое: Шелдон тщеславен и эгоистичен. Он безапелляционно требует восхищения от других, но при этом демонстрирует такое высокомерие и неуважение к ним, что не получает желаемого – или получает, прибегая к манипуляциям (низкое). Афера – еще один комедийный элемент, возникающий из неспособности получить желаемое честным путем.

Высокое: у Шелдона высочайший интеллект, он ходячая энциклопедия и компьютер, но (низкое) в том, что касается элементарных человеческих отношений, он проявляет себя как клинический идиот.

Количество возможных комбинаций свойств разных персонажей, их проявлений в различных обстоятельствах при изобретательности авторов таково, что позволяет сериалу существовать уже десять сезонов.

* * *

Элемент «высокого» можно обозначить как мифический. Он связан с благородными качествами и стремлениями или с курсом на успех и рост, с постановкой целей и их достижением, статусом, весомостью, идеалами. Элемент «низкого» – то, что по контрасту с мифическим генерирует юмор, на фоне «возвышенного» напоминая нам о человечности в форме узнаваемых слабостей, изъянов и пороков, неспособности дотянуться до собственного представления о том, какими мы должны быть, наивности или даже глупости.

Частым элементом комедии, особенно романтической, является *афера*, которая тоже свидетельствует о неумении добиться своего напрямую. Герой прикрывается маской лжи, но в ходе развития событий вынужден обнажить душу. Фил Коннорс использует свой магический дар, чтобы соблазнить Риту. Майкл Дорси прибегает к обману, чтобы найти работу. Хлестаков пользуется статусом ревизора, Новосельцев ухаживает за начальницей из корыстных соображений, Бродяжка поддается соблазну притвориться богатым перед слепой девушкой в «Огнях большого города». Архетип Плуто связан с комедией по своей природе (Джек Воробей, Кот в сапогах, Аксель Фоули из «Полицейского из Беверли-Хиллз», Питер Венкман – персонаж Билла Мюррея из «Охотников за привидениями», Ходжа Насреддин и другие). Этот архетип изначально включает в себя темную и светлую сторону героя – высокое и низкое. Исключения составляют случаи, когда этот архетип совмещен с архетипом Тени (Локи, Джокер, возможно, Тайлер Дерден), но даже здесь комедийный элемент частично сохраняется.

Элемент «низкого», даже в некомедийных жанрах, контрастирует с мифичностью жанра и добавляет ей человечности, заземляет. В этом смысле комедия выполняет ровно ту же роль, что и драма.

Когда Тор, привыкший к всемогуществу и вседозволенности, оказывается лишен своей силы и попадает со скандинавского «Олимпа» в мир простых людей, для которых его биография – бред сумасшедшего, включается комедийный элемент. Тор ведет себя как божество, в то время как на деле по способностям сравнялся с обычным человеком – и даже ниже, поскольку для окружающих его поведение эксцентрично, не от мира сего. Мифическое, попадающее в контекст обыденного, генерирует юмор.

Дон Кихот – герой с мифическими качествами – высокими принципами, возвышенной любовью, благородством и чувством справедливости, а также в прямом смысле мифологизирующий реальность, сражающийся с ветряными мельницами-великанами, но живущий в контексте низменных человеческих страстей, моральной коррупции, личных интересов. В такой конфигурации произведение Сервантеса называют и комичным, и трагичным. Схожее устройство в «Бразилии» тоже превращает фильм в трагикомичный.

Нередко комедийными чертами наделены конкретные персонажи и элементы в сюжете для соблюдения жанровой сбалансированности. Так, во франшизе «Люди в черном» Кей (Томми Ли Джонс) – что называется, *straight man*, серьезный напарник с каменным лицом, опытный, невозмутимый, хорошо знающий правила этого фэнтезийного мира, в котором рядом с нами бок о бок давно существуют инопланетяне, и относящийся к этим правилам крайне ответственно. Джей (Уилл Смит) – его комичный коллега. Этот тандем работает особенно удачно в первом фильме, когда комичность Джея оправдывается обстоятельствами: как новичок в мире Кея, он познает «удивительное» впервые, его реакции естественно гротескны, он использует юмор как способ совладать с шоком, и, как новичок, он демонстрирует некомпетентность. В последующих фильмах Джей по большей части просто шутник, это – его способ взаимодействия с миром.

Вот как в сцене из первого фильма работает юмор, возникающий на стыке мифического и жизненного:

ДЖЕЙ. Он сказал, что мир приходит к концу.

КЕЙ (*почти невозмутимо*). Он не сказал, когда?

Обратите внимание на то, что Джей не шутит в этом диалоге. Наоборот, юмор исходит от Кея, мифического персонажа на фоне реалистичного. Вход зрителя в картину происходит через Джея. Мы вместе с ним находимся в роли человека, впервые попавшего в удивительный мир и ошарашенного этим. Джей передает Кею фразу, которую принял за бред сумасшедшего. В ответ Кей, вполне всерьез, интересуется деталями: и во сколько же? (Вспомните барона Мюнхгаузена, который в дневнике запланировал себе подвиг на 9 утра.)

Но по большей части, когда мифическое начинает преобладать, когда сюжет перестает «опрокидывать» персонажа в неудачи, некомпетентность, макать лицом в его собственные слабости и изъяны, то жанр комедии становится на паузу. Каждая серия «Американской семейки» традиционно подводит итоги после всех комических перипетий, когда все персонажи сделали выводы, помирились, признали ошибки. Их закадровые голоса произносят мудрые жизненные уроки. Играет лирическая музыка. В эти моменты комедия как жанр ушла на дальний план. У всех получилось приподняться над собой, прикоснуться к высокому: понять ближнего, проявить готовность к компромиссу, признать правду, совершить благородный поступок. Однако дальше, под конец серии, следует короткий комичный эпизод, чаще всего означающий, что кто-то из персонажей взялся за старое или его естество сопротивляется усвоенному уроку. Человеческая природа победила. «Люди не меняются». Компромисс найден, но завтра насту-

пит новый день. Завершая серию на этой ноте, сериал выдерживает комедийную тональность от начала до конца.

* * *

Что общего в построении персонажей Тони Старка («Железный человек») и Питера Квилла («Стражи Галактики»)? В чем их особенность? Сюжет постоянно играет на разрыве между их возможностями супергероев, ценностями и намерениями и заложенным в характере потенциале *некомпетентности* и *неудачливости*: наиболее частых черт комедийных персонажей. Сцена, в которой Тони Старк «примеряет» новый усовершенствованный костюм Железного человека (третий фильм), пожалуй, выражает суть героя в двух минутах экранного времени. Он гарцует, выпятив грудь, устраивает представление под ремикс хита Синатры – но костюм не доработан, и дистанционно управляемые части летят в Тони все с большей и большей скоростью, пока он совершает чудеса находчивости, быстроты и эквилибристики – еле еле поспевая за происходящим! – но в итоге оказывается повержен собственными доспехами.

То же самое с Питером Квиллом: мы постоянно испытываем эффект качелей – герой он все-таки или неудачник? Вот Питер сумел уйти от банды головорезов и триумфально ретируется на своем летательном аппарате, как вдруг, как раз когда он самодовольно упивается собственной находчивостью, корабль подбрасывает в воздух мощный выброс из гейзера с поверхности этой незнакомой ему планеты. Вот герой с пафосом представляется им самим придуманным прозвищем Звездный Лорд, и в следующий момент выясняется, что его собеседник понятия не имеет, кто это такой и о чем вообще речь.

Питер слегка туповат – но у него есть сердце, он сентиментален, а иногда еще и удивляет оригинальными решениями. Балбес, на которого возложена серьезная миссия, вызывает смех. Но когда он оказывается не таким уж балбесом и возносится над собственным образом, проявляя самоотверженность и героизм, – это особенно трогает.

* * *

Посмотрим, как комедийность привносит жизненность в культовый авторский фильм, в основе которого лежит серьезная, не спекулятивная, но тем не менее жанровая история: криминальный неонуар братьев Коэнов «Фарго».

Сюжет не нов. Ради «американской мечты» герой совершает проступок, связывается с неправильными людьми, и с этого момента судьба неумолимо несет его все дальше по наклонной, прочь от миллионов, которые были так близки. Причиной являются деньги, женщина или то и другое. Преступление, предательства, насилие, смерть, жажда наживы, следовательно. С середины XX века такой сюжет нам хорошо знаком благодаря литературе в стиле «крутого детектива» и жанру нуар в кино («Двойная страховка», «Улица греха», «Крест-накрест»). Сами Коэны криминальный жанр (и его поджанр нуар) любят и постоянно с ним работают («Большой Лебовски», «Человек, которого не было», «Просто кровь», «Перекресток Миллера»).

Но каков неповторимый вклад талантливых братьев? Мы уже обсуждали их и в разделах главы о [случайности](#), и в «Неизменных характерах», и в [«Грубом вторжении»](#). В чем еще уникален авторский почерк?

Первая же сцена – встреча Джерри с наемниками, которым он заказал похищение собственной жены. Он преступает закон, впутывается в рискованную историю, ставит под угрозу жизни людей! Ставки велики, все очень серьезно. Но в этот момент начинается выяснение, во сколько они все-таки договорились встретиться, в три или в четыре. Джерри опоздал на час или Гер и Карл приехали раньше? Посреди суровой криминальной драмы (высокое) происходит мелочная склока и проявление некомпетентности (низкое).

Тема некомпетентности проходит красной нитью сквозь фильм Коэнов. Начиная с самого Джерри. Сравните его с Уолтером Неффом из «Двойной страховки»: играет его – лощеного, самоуверенного, прожженного кавалера, который за словом в карман не полезет, – красавчик Фред Макмюррей. Хотя должность Уолтера Неффа довольно прозаична (страховой агент), персонаж наделен шармом кинозвезды и уверенностью бывшего копа: в том, как он планирует и исполняет убийство, не теряя самообладания; в том, как обращается с пистолетом и в результате собственноручно лишает жизни женщину, которая соблазнила и обманула его. Работа Джерри из того же репертуара (агент по продаже автомобилей), и Коэны представляют его фигурой, более подходящей для такого рода деятельности. Он классический маленький человек обычной внешности, влачащий жизнь, полную тихого отчаяния. Здесь низкое («маленький», заурядный человек) выступает в контексте высокого (жажды наживы, такой близкой, казалось бы, «американской мечты» и меры преступления, на которое он готов ради цели). Джерри суетится, демонстрирует слабости и изъяны, репетирует, что он скажет по телефону, когда ему сообщат о похищении жены. Человек, который пошел на преступление ради миллиона долларов, жалко улыбается недовольным клиентам в скромном офисе и вертится как уж на сковородке, оправдывая условия купли-продажи. Этого «злодея» и в самом конце будут выволакивать из мотеля в трусах, орущего и цепляющегося за дверные косяки.

Комедийная некомпетентность проявляется и у пары наемников. Чего стоит одна сцена похищения жены Джерри. Среди бела дня, не делая даже попыток действовать профессионально (быстро, эффективно, тайком), – фигура в черной лыжной маске долго смотрит внутрь через панорамное окно, потом решает «шарахнуть» по нему ломом. Начинается светопредставление. Гер порезал палец и посреди миссии невозмутимо ищет в доме мазь. Карл бежит за перепуганной домохозяйкой, но не может найти ее. Гер обнаруживает ее *случайно* в ванной за занавеской. От страха она пускается наутек, но запутывается в занавеске... Операцию, требующую определенных навыков, выполняют два придурка. Опасных придурка.

Тема комичной мелочности тоже фигурирует в фильме – в контексте высоких ставок, больших денег, жизни и смерти. Гер убивает похищенную женщину, из-за которой возник весь сыр-бор и за которую они должны сорвать куш, – потому что она *раздразнила его своим криком*. Карл, которому причитаются за его работу десятки тысяч долларов, спорит с парковщиком, рискуя привлечь к себе ненужное внимание, из-за пары баксов. Позже, уже осознав, что завладел миллионом, Карл идет на принцип, не поделив с Гером машину, – за что тот пропускает его через дереводробилку.

Наконец, обмен гендерными ролями в семье Мардж. И снова: здесь тонкий момент, в котором понятия «низкое» и «высокое» не стоит оценивать с традиционных позиций. Но в контексте традиционно мужской работы, опасной, требующей подвижности и выносливости, хрупкая беременная Мардж создает впечатление не подходящего для такого занятия человека. Однако ее линия балансирует между комедией и драмой. В какие-то моменты героиня проявляет комичную некомпетентность: мы видим растерянную домохозяйку в полицейской форме, но по большей части Мардж отлично справляется с ролью мужчины – от первого невозмутимого подъема в самую рань и демонстрации проницательности на месте преступления до финальной схватки с психопатом Гером, один на один.

Как уже говорилось, женщина в традиционно мужской роли обычно выступает в «серьезных» жанрах – в драме, экшене и пр. Женщина успешно проходит путь мужской инициации, что вызывает восхищение зрителя, и нередко, став, по терминологии Джозефа Кэмпбелла, «властелином обоих миров», принимает женское в себе. Контрастно и комично выглядит скорее муж Мардж, Норм, – хотя экранного времени ему уделено меньше. Он домосед, пописывает картины и участвует в конкурсе, где его творение может быть увековечено на почтовой марке. Он покорно поднимается с кровати, чтобы накормить яичницей жену, которую срочно вызвали среди ночи расследовать убийство. Мардж, в свою очередь, приносит ему наживку

для рыбалки, как муж покупает жене цветы по дороге с работы. Гендерная подмена – частый элемент комедии.

Фактор жизненной случайности тоже может играть комедийную роль. Например, когда Джерри, дав добро на похищение жены, вдруг узнает от тестя, что тот готов финансировать его бизнес-идею. Получается, что необходимость похищения отпала. Затем Джерри узнает, что тесть хочет присвоить его идею, – и снова утверждает в своих преступных намерениях. Произвольный ход событий доказывает Джерри, что он поступил правильно.

Ближе к концу истории Мардж «случайно» является в офис Джерри, чтобы его допросить. Разумеется, Мардж – хороший следователь, и совершенно логично, что расследование привело ее сюда. Однако она не рассчитывала застать в офисе самого преступника, и когда Джерри пускается в бега посреди допроса, растеряннo-суетливая реакция Мардж феерично смешна.

Наконец, комический эффект имеют все нелепые смерти, когда вопреки плану Геру взбредает в голову кого-то убить... Семья, случайные свидетели преступления, пытается скрыться на машине, чтобы не стать жертвами убийц, но в панике попадает в аварию... Здесь, конечно, уже совсем не смешно. Можно сказать, что через элемент случайности и непредсказуемости передается некая жизненная *абсурдность*, которая в зависимости от обстоятельств приобретает более комичную или трагичную тональность (а иногда – невероятное сочетание обеих). Происшествие с полицейским, случайно остановившим машину Карла и Гера, и семьей, случайно проезжавшей мимо, – это страшное и *нелепое* вмешательство судьбы в довольно простой план. Это элемент случайности, помноженный на психопатию Гера, некомпетентность Карла и трансгрессию маленького отчаявшегося человечка Джерри из мира законопослушных граждан туда, откуда нет пути назад.

* * *

Драма и комедия – два жанра, к которым мы относимся как к историям про обычных людей, даже если в комедийной предпосылке содержится мифическое допущение: Майкл Дорси («Тутси») месяцами выдает себя за женщину, Фил Коннорс («День сурка») застревает в одном дне, Франсуа Перрена («Игрушка») всерьез нанимают на должность игрушки для ребенка.

Еще один элемент, объединяющей комедию и драму, – семья. Как и в драме, семейная ячейка (или ее суррогат в виде круга близких друзей или коллег) обостряет конфликт, но в комедийной реализации добавляется дистанция, которая, сохраняя остроту и универсальную актуальность сути конфликта, трансформирует боль и страдания в смех.

В чем отличия этих двух жанров, помимо вызываемых эмоций? Сравним два фильма с близкими темами: «Игрушка» и «Два дня, одна ночь» (описание сюжета см. в разделе [«Частичное/компенсированное поражение»](#) в главе 2) с использованием дополнительных примеров.

1. Мифичность и жизненность

Оба героя – Франсуа («Игрушка») и Сандра («Два дня, одна ночь») – пытаются удержаться на работе. Но если в «Двух днях, одной ночи» акцент делается на туманном будущем героини, на ее неспособности прокормить семью, на депрессии Сандры после болезни, отсутствии сил бороться, на непростом выживании в сложных экономических условиях (очень «бытовые», приземленные проблемы реальной жизни), то «Игрушка» бросает герою вызов – *на что он готов*, чтобы сохранить работу? Он попадает в мифические (то есть редкие, «выдуманные») обстоятельства и должен из них выпутываться. Слова «выпутываться», «выкручиваться», «изворачиваться» сами по себе сигнализируют о комичных событиях.

В «Двух днях, одной ночи» тоже есть мифический элемент – сама предпосылка выбора, который стоит перед сотрудниками фирмы, где работает Сандра: проголосовать против ее

увольнения и лишиться повышения заработной платы либо проголосовать за и получить прибавку. Не совсем повседневная ситуация, запускающая и структурирующая сюжет, но достаточно приземленная, не чересчур «нарочитая».

2. Гротескность

Элемент, связанный с мифичностью, «выдумкой», полетом фантазии «А что, если?» – но это фактор, отвечающий за гипертрофированность ситуации. В «Игрушке» взрослый человек буквально должен стать игрушкой мальчика.

«Фил Коннорс застревает в одном дне» – это мифический элемент. Но «Фил Коннорс застревает в ненавистном ему городке, который воплощает все, что он презирает в людях и что подавляет в себе» – это уже гротеск. Даже «Осенний марафон», предельно приземленная, жизненная «грустная комедия», не используя мифических предпосылок, прибегает к гротеску. Бузыкин мечется в замкнутом круге и не может вырваться из него. Абсурд в том, что все обстоятельства – его рук дело, только в его силах разорвать заколдованный круг и перестать мучить своих женщин... Но именно Бузыкин не способен на решительные действия, потому что пытается всем угодить, никого не обидеть, не понимая, что в итоге делает хуже.

Даже отношение к смерти в гротескном отображении теряет серьезность. В «Дне сурка» Фил решается на самоубийство... и еще одно... и еще одно... Покончить даже с собственной жизнью у него не получается. Каждое утро герой просыпается под опротивевшую песню, играющую по радио. Зато в фильме есть еще один момент, связанный со смертью. В третьем акте Фил начинает использовать повторяющийся день позитивно – занимается игрой на фортепиано, делает статуи из льда... Затем он сталкивается со смертью бомжа и каждый день пытается его спасти, но понимает, что это невозможно, сегодня уже слишком поздно. (В этом еще один жизненный посыл фильма: волшебство может многое, но ему неподвластны любовь и смерть.) Фил должен смириться. В этот момент жанр комедии отходит на задний план, ему на смену приходит драма. Зато дальше Фил решает помогать всем, кому помочь еще можно, переключаясь с себя на окружающих. Здесь комедия возобновляется, несмотря на благородное поведение героя, потому что Фил не может измениться полностью. Спасая в ресторане человека, которому в горло попала кость, он не забывает эффектно дать прикурить доставшей сигарету девушке. Поймав свалившегося с дерева мальчишку, Фил злится, что тот даже спасибо ему не скажет. «Низкое» в Филе все еще есть (меняется не характер, но отношение к жизни); он хочет нравиться, принимать благодарность.

3. Символизм

Символизм напрямую связан с аллегоричностью мифической предпосылки. Франсуа должен стать игрушкой – но это происшествие в каком-то смысле вполне характерно для мира истории, в котором босс – самодур и в действительности играет своими подчиненными, решая их судьбы по прихоти. Превращение живого человека в детскую потеху – вариация на тему «маленького человека» в контексте устройства капиталистического общества.

Положение Сандры, хоть и олицетворяет нечто большее, чем конкретную ситуацию, – экономическое положение страны, моральное состояние человека в сложном экономическом климате, его влияние на отношение к ближнему и власть, которой обладает делец, превратить межклассовый конфликт во внутриклассовый, – все равно остается частным случаем. Франсуа же, превращаясь в настоящую игрушку, выходит на другой уровень символизма и условности. Это связано с тем, что в ранжировании жанров драма занимает наиболее жизненную нишу, а комедия, хоть и близка к жизни, содержит больше художественных условностей, больше архетипических, «символических» персонажей.

4. Способы решения проблем

Комедийные персонажи редко реагируют на проблемы и обстоятельства реалистично, ведь все, что с ними происходит, – это комический кошмар. Преувеличенная реакция как отражение этого внутреннего кошмара – визитная карточка комедии. Истерика, комичное отчая-

ние, поведение на грани безумия. Так, персонажи Вуди Аллена постоянно пребывают в состоянии невротичной, почти параноидальной рефлексии, преувеличивая масштаб проблем.

В «Игрушке» есть сцена, когда коллеги Франсуа устраивают пикет перед воротами их богатого работодателя, чей сын и придумал взять себе Франсуа в качестве игрушки. Товарищ Франсуа говорит ему из-за ворот: опомнись, присоединяйся к нам, посмотри на себя. Но у Франсуа есть обязательства, к тому же он узнал семейную историю мальчика и проникся к нему сочувствием. Он находится между двух огней и одновременно всем нутром протестует против положения, в котором оказался. Но что он может? Тогда Франсуа устраивает клоунаду, фарс: он *принимает* роль игрушки и делает это самозабвенно, отбрасывая и ответственность, и приличия, и социальные рамки. Ошеломляя и коллег, и своего начальника, и его гостей, Франсуа начинает игрушечную перестрелку с мальчишкой, крушит столы, срывает вечеринку и в итоге толкает в бассейн жену босса. Не сумев, с одной стороны, ничего изменить в своем положении и в социальном конфликте, он сбежал в зону безответственности и безнаказанности и оттуда все-таки сумел насолить своим обидчикам. Демонстранты лишь безмолвно смотрят на происходящее из-за забора. У них и самих руки чешутся учинить разгром во дворе магната, но их туда никто не пустит, а Франсуа крушит все на своем пути, и ему за это ничего не будет!

Или вспомните реакцию Фила Коннорса на новость о буране. Фил еще не знает, как надолго он застрянет в городе. Казалось бы, что тут такого – лишний день в Панксатони! Но когда полицейский на дороге сообщает Филу, что выезд из города закрыт, и заявляет ему, что он может вернуться в Панксатони или замерзнуть насмерть, Фил колеблется: «Сейчас подумаю!» Для него лучше умереть, чем провести еще одну ночь в ненавистном городке.

Кстати, словесная реакция Фила преувеличенная, но манера подачи, наоборот, нарочито бесстрастная, невозмутимая. (Таково в целом комедийное амплуа Билла Мюррея.) Это оборотная сторона комедийной монеты: реакция с каменным лицом на незаурядные обстоятельства. Преуменьшенная реакция (как Кей в «Людах в черном»). С этой же беспечностью Фил грабит инкассатора, соблазняет женщину, совершает ряд самоубийств.

Но по большому счету в комедии герой почти до самого конца так и не решает проблем, ведь комедийная структура предполагает его постоянное «опрокидывание», и любая попытка совладать с обстоятельствами оборачивается неудачей, абсурдом или еще бóльшим комедийным кошмаром.

В драме же методы решения проблем и реакция на них идут «по номинальной стоимости». Сандра терпеливо посещает коллег, ведет с ними серьезные беседы, пытается убедить их, с пониманием относится к их обстоятельствам и все это время с ужасом думает о будущем.

5. Внутренняя драма и внешнее положение

В драме акцент делается на том, что происходит у человека внутри – боль, страдания, судороги морального выбора. В комедии акцент на том, как человек выглядит со стороны, на его нелепом *положении*. Франсуа наверняка больно, стыдно и невыносимо служить личной игрушкой мальчишки. Представьте себя в его роли: смешного мало. Но «Игрушка» фокусируется на *внешних* и оттого забавных проявлениях негодования и возмущения героя, на дурацкой «позе». Франсуа буквально получает тортом в лицо или оказывается в исподнем перед залом разряженных гостей. Но даже когда на экране нет элементов откровенной буффонады, мы будто бы весь фильм наблюдаем моральный аналог торта в лицо: *ситуация, в которую попал герой, а не его внутренние переживания*. (Здесь тоже работает дистанция – как в эпиграфе к этой главе: «Трагедия – это когда я порезал себе палец. Комедия – когда вы провалились в открытый канализационный люк и сломали себе шею». Фокус на реальных чувствах реального человека в таких обстоятельствах приравнивает его к зрителю, и внутри комедии повышается градус драмы. На этом принципе построены трагикомедии Чехова и Гоголя.)

Возьмем знаменитую сцену из «Криминального чтива», в которой Винсент Вега случайно застреливает Марвина, парня на заднем сиденье машины, как потенциально трагиче-

скую историю. Что превращает ее в комедийную? В сцене присутствует гротеск (нелепая *случайность* смерти, гипертрофированный результат в виде крови и мозгов по всей машине и на героях). Нет акцента на тех, для кого смерть Марвина может оказаться травмой и горем, – вместо этого акцент не идиотском положении Винсента и Джулза. Выстроен явный контраст между «высоким» (ценность человеческой жизни и значимость человеческой смерти) и «низким»: мистер Вульф, решающий эту проблему с помощью чистящих средств; крутые Винсент и Джулз, которых эта история повергла в беспомощность и заставила сменить стильные костюмы на нелепые одеяния; необходимость разобраться с трупом, пока с работы не вернулась Бонни – иначе ее мужу, персонажу Тарантино, несдобровать! Да и сама ситуация из разряда мифического «А что, если?».

Разница в отношении комедии и драмы к одним и тем же явлением выражена в историях скажем, чеховского Червякова («Смерть чиновника»), который «лег на диван и... помер» (акцент на смерти, внезапной до комичного), и толстовского Ивана Ильича («Смерть Ивана Ильича»), который умирает долго, в судорогах мучительной экзистенциальной рефлексии, сомневаясь в смысле всей своей жизни, а последние три дня так и вовсе кричит в голос.

Глава 8

Сериал и кинофильм

*Телевидение позволяет вам в собственной гостиной наслаждаться
компанией людей, которых вы и на порог бы не пустили.
Дэвид Фрост, британский тележурналист*

О различиях в подходах и возможностях форматов сериала и полного метра кое-что уже было сказано. Я бы хотел развить эту тему и проанализировать, почему любой кинофильм по самой своей сути и формату более мифичен, чем сериал. И тому есть как очевидные, так и не очень очевидные причины.

Небольшое отступление: обратим внимание на то, как сериальный формат меняется относительно жизненных ритмов за последние десятилетия. В чем сохраняется мифичность, а в чем он держит руку на пульсе реального мира, как он подстроен к нашей жизни.

Когда-то посмотреть серию любимой драмы или ситкома можно было только в определенные дни и часы. Зритель не мог управлять отношениями со своими любимыми героями. В США сериалы транслировались, как правило, раз в неделю, благодаря чему сезон длился дольше, персонажи жили рядом с нами большую часть года. В СССР (и России) серии могли выходить каждый день, даже по две сразу, понятие сезонности здесь не так развито, как на Западе, многие проекты до сих пор являются «многосерийными телефильмами», или мини-сериалами. За неделю-две можно полностью посмотреть историю, но герои больше не вернуться или вернуться на пару сезонов, не больше. Остается ждать повторного показа и ностальгировать. Но в обоих случаях нужно сесть у телевизора в точно обозначенный час и отложить все дела на потом.

Жизненность западного подхода в том, что проект существует бок о бок со зрителем, из года в год. В сезоне 20–24 серии. Несколько перерывов «на каникулы» – и сезон растянут с сентября-октября по апрель-май. Жизнь персонажей течет параллельно жизни зрителя. И это уже не говоря о ежедневных мыльных операх. Сериал-рекордсмен «Главный госпиталь» существует с 1963 г. по сей день и насчитывает более 13 тысяч серий. Некоторые сериалы, дожившие до наших дней, такие как «Направляющий свет», начали свое существование еще на радио, до эры телевидения, в 1930-х годах! Для зрителей это вся жизнь, прожитая бок о бок с любимыми героями.

Создатели нередко стараются учитывать в сюжете межсезонье. В конце сезона доктор Хаус ложится в реабилитационный центр лечиться от наркозависимости. В начале следующего сезона он выписывается. Все реалистично. Хаус не поставлен на паузу авторами искусственно. Ему надо было провести лето в лечебнице. У нас были свои дела, мы вернулись из отпуска и встретились. Как ты, Хаус?

Герои ситкома «Сайнфелд» в сентябре обсуждают свои летние поездки, романы и изменения. «Западное крыло» точно следует формату «сезон сериала = год в Белом доме». В пилотной серии Джек Бартлет находится на посту уже год. Через три сезона он побеждает на выборах снова. Еще через четыре он завершает свой второй срок, и на смену приходит новый президент. Блестящая концепция сериала «24 часа» разбивает напряженные сутки из жизни федерального агента по борьбе с терроризмом Джека Бауэра на 24 серии, следуя за ним «в реальном времени», с тикающими часами и зашкаливающим саспенсом. Соответствие жизненного ритма в сюжете реальности зрителя от недели к неделе здесь нарушено (сутки Джека растянуты на наши полгода), зато позволяет аудитории «дружить» с Бауэром регулярно и долго, а час на экране точно соответствует реальному времени. Все равно такие сутки, как выдаются у Джека в сериале, случаются не чаще раза в год, и это тоже кивок в сторону жизненности.

Мифичность же формата как раз в нарочитости, в том, что «место и время встречи изменить нельзя». Мы не можем заглянуть в жизнь героев, когда захотим, как друзья или соседи. Это событие, объединяющее всех поклонников у телевизоров разом, в одну и ту же минуту. «Улицы вымирали, когда начиналась очередная серия про комиссара Каттани!» – вот он, миф.

Этот формат поощряет и сюжетную мифичность. Рассказывать о чем-то интересном 24 серии в сезоне сложно. На помощь авторам приходит вертикальный формат (отдельная история на серию), который может существовать сам по себе (например, полицейский процедурал «С. S. I.: Место преступления») или совмещаться с горизонтальной линией (постоянно развивающимся действием истории центральных персонажей), как это сделано в «Хаусе», «Менталисте», «Хорошей жене», «Секретных материалах», «Клиент всегда мертв», в большинстве сезонов «Скандала» и «За гранью». Таким образом, в каждой серии, помимо постепенно развивающихся линий, вводится дополнительный вектор ожиданий (чаще всего – некий вариант расследования, «кейс»), дополнительные временные персонажи, что помогает генерировать сюжет на единицу экранного времени.

В чем здесь мифическая условность и допущение? Строго раз в неделю Хаус сталкивается с диагностической задачей, не уступающей по сложности всем предшествующим и последующим, с непременными двумя-тремя усложнениями и моральными разногласиями в команде врачей. Каждую неделю Алисия Флоррик («Хорошая жена») участвует в лихо закрученном судебном процессе, тоже с парой-тройкой обязательных неожиданных откровений и пластов. У всех историй есть завершенность, которая удобно совпадает с финалом серии. События редкостной запутанности с напряженной интригой происходят регулярно.

Вдобавок такой подход повышает насыщенность истории внешними событиями (события вертикальной линии добавляются к событиям горизонтальной), что может понизить уровень драматического элемента, концентрации на внутреннем конфликте и внутреннем мире. Для одной аудитории это плюс, для другой минус. Какие-то проекты отличаются жанровой легкостью и динамикой, иные – весомостью благодаря погружению во внутреннюю жизнь героев.

Но в этой мифической «матрешке» есть «матрешка» жизненная: в вертикальном (или горизонтально-вертикальном) формате зритель может включиться в сюжет с любой серии и не заскучать. Присоединиться в любой момент. Однако в горизонтальной линии у героев на этот момент уже есть свое прошлое, которое влияет на их поступки и дилеммы в настоящем. Тут зритель оказывается обделен. Либо придется смотреть сериал сначала, либо значимость или сложность сквозного сюжета изначально понижена специально для новичков.

Нередко отрезок отдельной завершенной интриги и ее вектор ожиданий привязываются к сезону, а не к серии – «24 часа», новый секрет «на районе» в «Отчаянных домохозяйках», новый злодей в «Декстере», «Босхе», «Убийстве», антологии «Настоящий детектив» и «Фарго». И вновь завершенность этих историй относится к жанровым, мифическим условиям, ведь жизнь – это нескончаемое перетекание одной истории в другую. Хичкок сказал: «Кино – это жизнь, из которой вырезали самые скучные сцены». Мы можем добавить, что даже точки начала и конца истории, в которых автор решает «обрезать жизненный континуум», – это художественная условность. Однако в этом случае уровень жизненности повышен: вместо невероятных сюжетов каждую неделю есть один – большая и многосложная история длиной три месяца.

В последние десятилетия технологии стремительно меняются. Как и жизненные ритмы. Когда стали повсеместно доступны видеоносители, зритель получил возможность смотреть кино и сериалы тогда, когда захочет, – если он готов подождать конца сезона и выпуска на DVD или позже в сети. В Америке компания Netflix еще в начале 2000-х быстро доставляла диски по почте прямо на дом. Отослать их обратно, заказав новые по интернету, можно было в том же конверте, с помощью ближайшего почтового ящика.

Появляются технологии вроде TiVo; запрограммировать запись любых передач в цифровом формате, без использования каких-либо дополнительных носителей, становится все проще.

Позднее Netflix превратилась в онлайн-ового «видеопрокатчика». Конверты и ожидание отпадают за ненадобностью. Теперь зрители все меньше привязаны к эфирной сетке.

У людей меняется рабочий график, наступает век фрилансера, дауншифтера. Нормированный рабочий день все еще существует, конечно, но мобильные коммуникации позволяют людям работать по гибким индивидуальным графикам. Доступность перемещений в любую точку планеты поощряет спонтанные командировки или туристические поездки. Теперь нужно, чтобы телевизор подстраивался под нас, а не мы под телевизор.

Разумеется, вместе с новейшими технологиями и интернетом полнометражное кино тоже пришло к нам в дом. Да что там в дом! Его можно брать с собой повсюду на планшете или смартфоне! Но полный метр по-прежнему задуман как произведение для цельного просмотра. Специально отведенный вечер для кинопоказа, даже домашнего, ему подходит, а просмотр по десять минут в туалете, метро, маршрутке и в очереди – искажает восприятие. Для просмотра 30–60-минутной серии проще найти время.

Детальность киноязыка и зрелищность прокатного кино все-таки требуют атмосферы кинозала и большого экрана. Начиная с 1950-х большинство инноваций в кино являются результатом конкуренции с телевидением: цвет, стереозвук, широкоэкранный и 3D-форматы, IMAX. Телевидение тоже старается не отставать – большие плазменные экраны, возможность просмотра фильмов в 3D-формате в домашнем кинотеатре.

В результате списки самых успешных сериальных хитов возглавляют все больше чисто «горизонтальные» проекты со сквозным сюжетом («Клан Сопрано», «Безумцы», «Ходячие мертвецы», «Игра престолов», «Карточный домик», «Во все тяжкие»). Наконец, американские интернет-каналы представляют еще одно нововведение. Весь сезон выложен на портал в один день (потокковое мультимедиа). Интерес публики к сериалу как набору завершенных историй иссякает. Если включиться в сюжет можно в любой момент, то всегда можно отложить на потом, нет срочности, а вместе с ней – большого интереса. Теперь, когда все больше возможностей посмотреть сезон сразу целиком, перспектива просмотра дюжины мини-фильмов с однотипным полицейским расследованием кажется скучным, острота восприятия притупляется. Мы хотим проживать жизни героев как увлекательный и непрерывный поток событий, смотреть, как они *развиваются*, а не наблюдать поверхностные завершенные столкновения с повторяющимся опытом.

Романы популярнее, чем сборники рассказов. Однако не каждый рискнет взять с полки роман Пруста или «Архипелаг ГУЛАГ». Отсюда еще одно нововведение: сериальные сезоны создателей телевизионных хитов (HBO, Netflix, Showtime) ограничиваются 8–13 сериями, и даже ряд проектов FOX TV теперь выходит в формате 10–12 серий. Последний сезон сериала «24 часа», чья ключевая концепция предполагает наличие 24 серий в сезоне, состоял всего из 12 серий.

Зритель получил полный контроль над тем, как, когда и в какой обстановке выстраивать отношения со своим любимым сериалом. Единственное оставшееся ограничение: пока что зритель не имеет доступа к... еще не снятым сериям.

Хотя в медийных кругах уже поговаривают об интерактиве...

Исключительность, ставки, модель сюжета, вектор ожиданий, результат пути героя

Кино стремится рассказать исключительную для героя – и зрителя – историю. Если любовь – то любовь всей жизни, вселенская и единственная. Если дружба – то такая, о которой мы всегда мечтали, включающая яркие события, сближающие навсегда. Если миссия – то кардинально меняющая героя и/или судьбы мира.

Никто не будет прежним – вот посыл зрительской картины. Полковник Фрэнк Слэйд в «Запахе женщины» справился с кризисом и обрел друга; дальше он будет жить по-другому, по крайней мере счастливее – с таким ощущением мы остаемся после фильма, никто не намекал нам на возможность иного развития событий. Неразрешимый конфликт между желанием защитить свою семью и потребностью оставаться человечным бесповоротно превратил Майкла Корлеоне в тирана. Эдвард и Вивиан в «Красотке» нашли друг в друге ту самую сказочную любовь, которая навеки. Представьте этот сюжет в сериальном формате. В браке начинаются бытовые сложности. Притирка. Семейные праздники. Приезды безумных родителей. Дети. Семейный психотерапевт. Кризис среднего возраста. Измена. Радость. Печаль. Любовь. Ревность. Развод. Эдвард встречает другую... И так далее. Что?! Они не были единственными и неповторимыми друг у друга? Это невозможно представить. Этого не хочется представлять. Миф уничтожен. Бог умер.

Кино имеет дело с вехами, рубежами, ритуалами инициации и выстраивает сюжет вокруг них с максимальным фокусом. История взросления. История первой любви. История главной любви. История спасения души. История спасения планеты. Рождение и смерть. Битва до конца. Обретение веры. Потеря невинности. Герои полностью преодолевают изъяны, будь то юношеский максимализм или стариковский страх смерти, или навсегда становятся их жертвой. В крайнем случае мы можем быть уверены, что случившееся с ними – одно из тех событий, которые не забываешь никогда, важное откровение, которое станет кирпичиком в становлении личности.

И эти события в кинофильме конечны и необратимы. Поэтому наполнение двух часов экранного времени – это очень ответственное дело, и производители кино, ориентирующиеся на широкого зрителя, действуют очень осторожно с посланием и моралью картины, ищут точную тональность, баланс драмы и благополучного разрешения, стремятся дать зрителю удовлетворение и надежду, конструктивный взгляд на мир. Когда Оливер теряет Дженни в «Истории любви», ее смерть и его трагедия становятся мировоззрением, посланием фильма. Оливер никогда не станет прежним. Жизнь несправедлива. Молодые и красивые умирают без причины, разлучаются без причины. Сердца разбиваются. Точка.

Но когда в сериале «Ходячие мертвецы», в условиях конца света, в ужасных (мифических) обстоятельствах Рик Граймс теряет сначала жену, затем, на момент написания этой книги, уже вторую женщину, к которой впервые начал проявлять интерес после гибели Лоры, и это не говоря о других жутких трагедиях, которые ему пришлось лицезреть и переживать, – жизнь все равно продолжается! Хотя бы просто потому, что продолжается история. Или наоборот: история продолжается, потому что жизнь не ставит точек.

Получается, что при большей дозе драмы (количественно большей, ибо хронометраж позволяет) – то есть жизненности – возможности сериала допускают более жизнеутверждающий (мифический) вывод или посыл. Не обязательно слащавый, не всегда и даже редко однозначный. Но сложный, наполненный противоречащими взглядами и убеждениями, полярными ценностными и моральными решениями, где, принимая ужас бытия, можно все же принять жизнь.

Знаменитый финал «Клана Сопрано» очень точно передает дух сериальной жизни. Что происходит перед внезапным затемнением, резко обрывающим сцену? Казалось бы, ничего. Ничего особенного. Тони ждет членов семьи в ресторане. Постепенно они собираются. Камера постоянно заостряет внимание на подозрительных персонажах, входящих в ресторан и находящихся в нем. Каждый звонок колокольчика над входной дверью внезапен и тревожен. Медоу долго паркует машину, перебегает дорогу – есть ощущение, что и здесь возможна опасность, угроза, нападение или авария. Создается тревожный фон. На очередном звонке колокольчика камера уходит в затемнение. Это может быть вход Медоу... или ФБР... или вооруженных конкурентов.

За шесть сезонов многое произошло. Кризисы. Предательства. Борьба за власть. Борьба за выживание. Дилеммы. Смерти. Серьезное ранение. Развал семьи – которая сейчас может снова собраться вместе. Опасности и риски в жизни Тони никуда не денутся. В любой момент может начаться новый виток, новый сезон. Можно рассказать про еще один год из его жизни. Можно не рассказывать. Жизнь продолжается.

В этом контексте интересным примером являются некоторые сиквелы. Фильм 1996 г. «На игле» рассказывает о кризисе взросления группы молодых шотландцев через призму увлечения наркотиками. Концовка позволяет герою, Марку, вырваться из этого замкнутого круга, покинув компанию с принадлежащим им денежным кушем. Для него есть ощущение открытого конца: побег из губительной среды произошел, но началом какого нового листа послужит предательство товарищей, стартовым капиталом какого будущего станут украденные деньги, вырученные от продажи наркотиков, большой вопрос. Оставшиеся позади представляются безнадежными: Бегби – неисправимый буйный психопат, Саймон и Кочерыжка – героиновые наркоманы. Здесь первый фильм ставит точку.

Спустя 20 лет на экраны выходит долгожданный сиквел, и происходит интереснейшая вещь, родственная лучшим аспектам сериального формата. Герои имеют дело уже с новым кризисом, другого жизненного этапа, кризисом взрослого возраста. Если в первом фильме их мучает вопрос «как строить жизнь?», который и швыряет их в прибежище наркотического кайфа, преступную деятельность, бунт против потребительской культуры, то теперь более половины жизни прожито, и становится актуальным вопрос «на что я ее потратил?». Взгляд вперед, полный страха и адреналина, и взгляд назад, полный сожалений, ностальгии, обвинений, тихой грусти.

Собирая две такие ключевые вехи в жизни человека в единую двухчастную историю, диалогия фактически охватывает весь жизненный путь героев. Остальное можно легко дорисовать, и получается, будто мы с ними так и не расставались. Самое главное: точка в конце первого фильма становится запятой. Жизнь всегда продолжается. За хорошим следует что-то еще, и «успех» Марка, покончившего с прошлым, не стал, как мы видим, успехом его жизни. За плохим следует что-то еще, и безнадежный, казалось бы, Кочерыжка обретает шанс на самореализацию, на единение с семьей, на свет в конце тоннеля. Даже неисправимый Бегби, который сбегает из тюрьмы и в конце сиквела в нее возвращается, за это время успел понять что-то очень важное о себе и дать шанс на нормальную жизнь своему сыну. Теперь уже ощущение, что нам примерно ясно, кто из героев чем кончит, сменяется пониманием, что, куда их жизни не прервались, никто ничем еще не кончил. Происходит жизнь, взлеты и падения, радость сменяет отчаяние. Теперь мы вполне можем представить еще один фильм об этих людях лет через двадцать.

Естественную точку ставит только смерть. Фильм делает «промежуточный вывод» на искусственно выбранном этапе пути героя, чтобы сформировался посыл, с которым зритель выйдет из кинотеатра: «Вот о чем кино!» Не зря у большой части сериальных проектов конец открытый.

* * *

Ограничение кинофильма: он должен довольствоваться единой предпосылкой, единой точкой формирования единого вектора ожиданий (за исключением, если это можно назвать исключением, сложных моделей, таких как «дополнительный виток»), и даже ее не всегда может раскрыть во всей полноте.

Ограничение сериала: единая предпосылка, скорее всего, выдохнется за несколько сезонов, если не за несколько серий. Исключение составляют такие проекты, как популярнейший «Во все тяжкие», который просуществовал пять сезонов, отчасти за счет неспешного настроенческого ритма и акцента на деталях, но отчасти и благодаря очень точно и конкретно придуманному новому «подвектору» в каждом сезоне (новая конфигурация оппонентов, новая проблема или и то и другое).

Векторы многих романтических линий держатся на вопросе «Когда же герои будут вместе?». Как только это произойдет, наступает логическое завершение фильма. В какой-то момент этот же принцип переместился и в сериалы («Друзья», «Детективное агентство "Лунный свет"», «Секретные материалы»), но невозможность тянуть эту интригу слишком долго стимулирует сериальные проекты сделать одну из двух вещей, обе из которых отображают жизненную позицию: переключиться на вопрос «что (интересного) может произойти *после* того, как они окажутся вместе?» (тот самый дополнительный виток – у сериала есть волю времени, чтобы полностью состоять из дополнительных витков) или позволить героям, пока они не обрели друг друга окончательно, строить отношения с другими персонажами.

В первом случае есть жизненное углубление в проблематику сюжета. Если Пенни и Леонард («Теория Большого взрыва») стали парой, они не перестали быть плохо совместимыми, кардинально разными личностями. Мы продолжаем раскрывать эту конфликтность в условиях повышенных ставок: период ухаживания перетек в период отношений. Это новый уровень проблематики, новая, прежде не рассмотренная грань комичности их тандема. Миф в данном случае заключается в единстве противоположностей. Пенни и Леонард показаны как два человека, которые никогда не должны бы были оказаться вместе. Но оказались, *наперекор всему*.

Во втором случае мифичность в том, что Росс всю жизнь любит одну и ту же женщину («Друзья»). Ее компенсирует жизненность, которая заключается в том, что ни Росс, ни Рейчел в ожидании друг друга не жили в безбрачии (напротив, их бойфренды и подруги добавляют жизнь в сюжет, вводят новые векторы, становятся катализаторами ревности, решительности, сомнений и метаний со стороны Росса и Рейчел).

Итак: сюжетная (жизненная) модель сериала избегает нарочитости сюжетной модели кино (мифической) с помощью множественных векторов ожиданий, которые пересекаются, накладываются, переплетаются, прерываются и продолжаются. Модель нельзя назвать цельной и отточенной, кристальной и отшлифованной, то есть мифической, если у нее нет видимого завершения. Исключительность событий заземляется драмой (внимание к деталям, настроению, внутреннему конфликту), для которой хронометраж сериала не просто предоставляет пространство, но и стимулирует: сериал долго не просуществует за счет чистой событийности, фантазия и запал израсходуются. (Или наоборот: драма обостряется за счет добавления жанровой мифичности, см. «Герой и контекст». Смысл в том, что в сериале много места и для мифа, и для жизни.) Количество и разнообразие событий, которые происходят с героями, показывают сложный и насыщенный отрезок *жизненного пути* вместо *единого события*, необратимо меняющего жизнь. Результат пути героя редко транслирует однозначный, конечный смысл – скорее, является кумулятивным опытом всего пройденного и говорит, что жизнь многосторонняя, наполненная и продолжается дальше.

* * *

Еще одно преимущество, доступное сериальному формату, – *усложненная* причинно-следственная связь. Такой простой фактор, как обилие экранного времени, позволяет выстроить очень сложную совокупность событий как причину некоего результата. Односложная причина влечет за собой понятное, односложное следствие. Но взгляните, какая непростая цепочка поворотов становится поводом для восстания заключенных в финале четвертого сезона сериала «Оранжевый – хит сезона». Здесь и перегибы со стороны нового персонала тюрьмы; и молодой охранник, который противится этим перегибам, но в то же время из-за них становится причиной гибели одной из заключенных; здесь и противостояние начальника тюрьмы с боссами тюремной системы, и его решение поддержать охранника-«диссидента» на пресс-конференции, а не сделать его козлом отпущения; и пистолет, который, вопреки правилам, проносит в тюрьму один из охранников и который попадает не в те руки...

Другой вариант – *отложенная* причинно-следственная связь. Поступок, совершенный персонажем, может «аукнуться» лишь полсерии спустя, несколько серий спустя или даже сезоном позже. Выбор, перед которым стоит герой, может произойти значительно позже, чем обстоятельства, подтолкнувшие к этому выбору. Не сиюминутная связь причины и следствия – значит, неочевидная связь. Мы можем (и должны) понимать, что привело к чему и почему, но результат события не следует сразу за событием, а значит, менее предсказуем.

Есть у сериала и определенные риски. Фокус сериальных проектов на семейной драме начинает понемногу исчерпывать возможности этой сферы; авторам приходится прибегать все к большей изобретательности в семейных моделях героев (например, прокурор и его жена в «Миллиардах» увлекаются БДСМ). Предсказуемые акценты – семейные секреты, измена, бунт детей, конфликты относительно их воспитания, сложный выбор между семьей и работой и так далее. Как и прочие «штампы», все эти вопросы вечные и не оставляют нас безразличными, но требуют постоянного поиска новых форм.

Длина сериала может стать причиной *повторов в событийном ряду*. В заявленном противостоянии первого сезона проекта Marvel Comics «Сорвиголова» тема героя, его внутренние конфликты (например, невозможность быть спасителем в одиночку, тащить на себе этот крест, не принимая помощь других) практически не развиваются, а только обсуждаются раз за разом примерно в одной и той же форме. Столкновения Сорвиголовы с оппонентами тоже выглядят одинаково: происходит схватка, герой побеждает из последних сил, но, получив серьезные повреждения, вынужден прибегнуть к помощи медсестры и в очередной раз выслушать лекцию о том, что так он долго не протянет.

«Хорошая жена» в последних сезонах увлекается сюжетами об интригах одних партнеров в юридической фирме против других и постоянной борьбе за власть и клиентуру с новыми перестановками и конфигурациями альянсов. Кто с кем заодно на этот раз – вот практически единственный фактор, который меняется. А «Миллиарды» грешат тем, что заставляют одного из главных героев, прокурора, несколько раз за сезон повторять фактически одну и ту же речь в разных формах, со смыслом «Ну вот теперь-то мы наконец им покажем! Вот с этого-то момента все будет иначе!».

Еще один риск – *искусственно оттянутая развязка*. Наблюдается еще в одном проекте Marvel Comics, «Джессика Джонс». Героиня обладает большой силой, а ее антагонист Килгрейв – способностью к внушению, физически он намного слабее ее. Две вещи, которые авторы вынуждены откладывать: во-первых, Джессика слишком долго не может осознать, что злодей уже потерял свою власть над ней, его внушение не действует на нее, причем давно; во-вторых, Джессика чересчур упорно настаивает на том, чтобы не убивать Килгрейва, а взять его живым, тем самым неимоверно усложняя себе задачу, в то время как все больше людей стано-

вятся жертвами Килгрейва. Учитывая, что в итоге героиня все-таки убивает злодея, есть ощущение, что половину сезона она потратила зря и напрасно жизни людей принесены в жертву Килгрейву.

Изменения

Повторим: в кино изменения героев конечны, будь то в плохую или хорошую сторону, поскольку фильм рассказывает о событиях (или одном!) из разряда редких и уникальных, которые помогут стать лучше либо погубят. Даже в такой приземленной драме, как «Два дня, одна ночь», где события далеко не исключительны, рассматривается ситуация с высокими ставками, вполне возможная, но и не повседневная (коллеги героини по работе, проголосовав против ее увольнения, лишатся бонуса). Жизнь героини, ее внутренний мир и моральное наполнение рассматриваются в контексте этой единственной ситуации. В конце она вновь обретает веру в людей и избавляется от депрессии. Точка, поставленная в этом месте, превращает такой финал в вывод истории, в итог жизненного пути этой героини, которую мы больше никогда не увидим.

Сериалы транслируют иной подход. Они рассказывают о множестве небольших, повседневных вызовов, которые подбрасывает нам жизнь (обычно в контексте уникальной общей предпосылки). Сюжетный путь Уолтера Уайта («Во все тяжкие») исключителен и ярок, но не большую часть экранного времени он занят разборками с оппонентами или торговлей метамфетамином. Такой сюжет мог бы быстро выдохнуться. На фоне поднятых предпосылкой («учитель химии покоряет криминальный мир») ставок и интереса, интригующих векторов ожидания нам также интересно, как это влияет на отношения героя с женой, какие моральные разногласия будут возникать между ним и Джесси и куда они направят их странную дружбу, каков психологический портрет свояка Уолтера, который по совместительству занимается его поимкой (драматическая начинка!). Все эти небольшие векторы могут аккумулироваться в какую-то переломную веху, но постепенно. Но для героя любое событие значимо: как ссора с сыном, так и схватка с наркобароном. В совокупности эти события – большие и малые – составляют его жизнь, тогда как в фильме квинтэссенция всей жизни передана через единственное, но максимально выразительное событие, единственное, но максимально напряженное путешествие, преодоление, изменение.

Более того, кино, как правило, заявляет о способности человека преодолеть себя и внешние обстоятельства, начать заново, вырваться из цикла травм, заблуждений, изъязвлений или бесповоротно погибнуть в их пучине. Сериал часто говорит нам сразу две вещи: люди не меняются полностью и в то же время меняются постоянно. Наш любимый доктор Хаус, подаривший нам девиз «Люди не меняются», постоянно сталкивается с тем, что другие люди имеют право на свою правду, что его собственная правда не делает его счастливее, что с пристрастием к наркотикам надо что-то делать... В своем цинизме он отказывается считать плод полноценным человеком, предпочитая пожертвовать им ради жизни беременной матери, но какое откровение на его лице, когда ручка зародыша хватается за его палец! Хаус перестает использовать термин «плод» и говорит «ребенок». Изменение налицо. Просто такая ситуация больше не повторится, будут другие, где Хаус сможет упражняться в цинизме снова. Он мифичен потому... что живет так – на грани изменений – *годами*.

«Отчаянные домохозяйки» все время усваивают уроки, решают локальные проблемы, но черты характера и механизмы поведения остаются неизменными, чтобы в следующей серии создать схожую проблему уже в другом контексте. Стоит Сюзан осознать, что она душил опекой свою дочь Джули и что пришло время позволить той самостоятельно заниматься личной жизнью, в следующей серии она переключает свою обсессивность на Майка или одну из подруг. А когда повзрослевшая Джули захотела учиться в университете в другом городе, Сюзан снова включает одержимую мамочку и плетет интриги, пока в очередной раз не осознает, что зашла слишком далеко и что пора отпустить проблему. И педантичность и перфекционизм Бри никуда не денутся: из-за них она начала перебирать с вином, из-за них же, излечившись от алкоголизма, вступает в новые неприятности.

Во всех ситкомах в основе юмора – ключевые неизменные черты персонажей, конфликтующие с чертами других персонажей. Шелдон Купер может созреть до предложения своей девушке, но и этот новый этап их отношений авторам придется как-то выстраивать с учетом его неизменного эгоцентризма, мании величия и отсутствия социальных навыков.

Открытые концовки и клиффхэнгеры²⁴ идеально подходят для концепции сериалов, которая говорит нам: жизнь в любом случае продолжается. У событий нет начала и конца. Мы всегда в середине. Ничто не конечно и не бесповоротно, иногда даже смерть (большой привет Джону Сноу, а также зомби и роботам из «Мира Дикого Запада»). Вспомните финалы «Клана Сопрано», «Доктора Хауса», «Декстера».

А вот у «Во все тяжкие» завершенная история. У нее есть конкретный запускающий движок со сроком годности и логическим исходом. В этом смысле ее модель более мифична; по сути – большой полный метр. Мы не ворвались в увлекательные будни, чтобы пожить с этими людьми шесть сезонов и потом оставить их, как Сопрано, посреди увлекательных будней. Мы знакомимся с Уолтером Уайтом потому, что он как раз вырвался из будней и этим обозначил некий вектор, который конечен. Тони Сопрано так живет (отсутствие явной запускающей предпосылки в «Клане Сопрано», кроме драматической, внутренней – ситуации жизненного кризиса главного героя). Уолтер начинает жить, как не жил никогда. Это самое «Что, если?» запускает вектор его изменений, более-менее понятный с самого начала.

Несмотря на это, изменения Уолта становятся убедительными именно в сериальном формате, поскольку на наших глазах герой меняется в течение почти шести лет, в течение 50 часов экранного времени. (Мы говорили об этом явлении в разделе [«Временной отрезок изменений»](#) в главе 2.) Возможна ли такая имитация жизни в двухчасовой картине, которая смотрится за один присест? Более того, несмотря на то что вектор изменений Уолта понятен (то есть потенциально предсказуем: герой, вставший на путь организованной преступности, начнет заходить все дальше в своей готовности оправдать средства целью), именно сериальный формат позволяет сделать его менее предсказуемым с помощью неспешных ответвлений сюжета от основной линии. Вспомните сюжет с Джейн Марголис – девушкой, с которой Джесси вступил в отношения и которая познакомила его с героиней. Кульминация этой линии – в сцене, где Уолтер дает Джейн захлебнуться рвотой во сне, чтобы «спасти от нее» Джесси. Эта линия имеет явно косвенное отношение к основному противостоянию – и тем не менее продолжает развивать основную тему сериала («На что способен Уолтер на этом пути?») в неожиданном контексте. Спасал ли Уолтер необходимого ему напарника или же человека, ставшего ему безразличным? Имел ли он в каком-то из этих случаев право так поступать?

Сериал пропускает героев через *множество* ситуаций и, соответственно, понижает значимость каждой в общем контексте. Герои могут менять отношение к ситуациям, но не меняться характером, двигаясь дальше со своими специфическими недостатками и слабостями – порой становясь их жертвой, порой возвышаясь над ними. В результате в кино мы чаще всего имеем дело с одним, но главным путешествием, совершенным человеком на определенном жизненном этапе. Сериал дарит нам наполненную событиями, насыщенную жизненную текстуру, где *каждое* событие есть кирпичик в кумулятивном опыте и личности персонажа.

Важную роль здесь играет, повторяю, временной фактор. Казалось бы, Тони Сопрано натворил такого, что у семейной ячейки больше нет будущего. Но дайте ему еще сезон, и найдется место для прощения, искупления, возможности показать себя, травмы и обиды притупляются.

²⁴ От англ. *cliffhanger* – художественный прием при создании сюжетной линии в литературе или кино, когда герой сталкивается со сложной дилеммой или последствиями своих или чужих поступков, но в этот момент повествование обрывается, таким образом оставляя развязку открытой до появления продолжения. – Прим. ред.

В сериальном формате такой подход к изменениям может означать более обширное использование элемента «отказа», о котором мы уже говорили, чем в полнометражной картине. Сопрано задумывается о своих изменах каждый раз, когда они причиняют боль его близким, и даже предпринимает какие-то действия, но не желает отказываться от соблазнов (от изменений). (Лишь в последнем сезоне есть ощущение, что он стал добропорядочным семьянином, но опять же дайте нам еще один сезон...) Герои сериалов «Во все тяжкие» и «Ходячие мертвецы» порой колеблются на протяжении целого сезона, несколько раз отказываются от действий, способных их изменить, несколько раз используют полумеры, идут на сделки с совестью и с окружающими, прежде чем совершить наконец мощный поступок, которого от них ждут (чтобы, возможно, пожалеть о нем в дальнейшем и снова «уйти в отказ»). Сол Гудман весь второй сезон неосознанно бежит от престижной офисной работы (его желанной цели в первом сезоне!) и только к концу решает, что она ему не по душе.

Вот основные регуляторы изменений в сериальном формате: отказ и уменьшенный (или локальный) масштаб вызовов, которые бросает сюжет героям (пусть даже в рамках более глобального, «мифического» призыва к выбору). Оба инструмента относятся к сфере жизненного.

Яркий образец жизненного, потенциально почти сериального жанра в кино – «жанр» биографической кинокартины (о реальных или даже вымышленных персонажах), где задача – охватить человеческую жизнь и судьбу в должном масштабе. Однако в таких случаях для интереса публики цель драматургии – найти ясный элемент, скрепляющий эпическое действие единым концептом. Это – практически необходимое условие для успешности байопика²⁵, и в то же время крайне сложно найти один элемент (один вектор ожиданий), раскрывающий всю суть человека, его жизнь, его личность, – некий единый вектор изменений, связанный с одной основной целью и ее реализацией или провалом, одной основной проблемой и результатом борьбы с ней, одним главным уроком, откровением. Одной главной темой.

«Форрест Гамп» плотно «прошит» любовной историей с Дженни, которая, в свою очередь, выражает более глобальную потребность Форреста: быть полноценным членом общества, что, в свою очередь, отзывается в каждом из нас. «Гражданин Кейн» превращает жизнь героя в тайну и расследование, в детектив с единственной подсказкой: «розовый бутон». «Стив Джобс» раскрывает и концептуализирует личность создателя Apple через емкую форму трех презентаций. «Социальная сеть» не просто сосредоточивается на истории главного изобретения создателя Facebook, но и сводит ее к такому конкретному событию, как разрыв отношений с девушкой, а через это – к кризису личных коммуникаций в обществе. «Поймай меня, если сможешь» фокусируется на криминальном аспекте походов Фрэнка и на отношениях с его преследователем, а также на семейной системе героя как основе формирования его личности.

Почти в каждом случае к драме человеческой истории добавляется жанровая форма – то есть устоявшийся тип истории, архетипический сюжет со своими канонами. Миф, иными словами. Выходит, чтобы в жизни человека появился смысл, ей нужен миф?

Иногда в ход идет оригинальная форма нарратива – как в концепции «Стива Джобса». И это тоже мифический инструмент: нарочито созданная форма повествования для максимального эффекта. Если жизнь человека – это бесформенное тесто, в котором есть все ингредиенты для печенья – и соль, и сахар, и изюм, то специфическая нарративная концепция – это формочка, которая придает печенью форму зайца или цветка.

Если же такая объединяющая концепция или жанр в биографии не найдены, фильм-байопик, несмотря на любые свои кинематографические достоинства, игру актеров, операторскую работу, музыку и прочее, по смыслу рискует превратиться в нечто настолько общее и аморфное, как «вот такая любопытная жизнь была у этого человека». Однако в сериальном формате биография приобретает другие возможности. Здесь нет необходимости такого мощного

²⁵ От англ. *biographical picture* – фильм-биография.

фокуса, как в фильме. Зато возникает проблема: достаточно ли было у этого человека (и его окружения) интересных событий, проблем и дилемм в жизни, чтобы наполнить ими несколько сезонов? Если для фильма риск – не сфокусировать биографию до единого вектора, то для сериала риск – не найти в ней шесть-семь векторов.

Идея, структура, формат повествования всегда имеют отношение к привлекательности продукта на своем рынке. Если фильм стремится за два часа дать зрителю цельную смысловую фигуру и сконцентрированную событийность, чтобы деньги за билет не показались выброшенными на ветер, то сериалу нужно держать зрителя у экрана годами. Фильм предлагает: «Вы такого не видели и никогда больше не увидите!» Сериал: «Заходите. Присаживайтесь. Вот тапочки. Вот ваши новые друзья. Это ничего, что вы не всех запомнили, мы никуда не спешим. Главное: вы не захотите с нами расставаться. Пивка?»

Персонажи и идентификация

Кино опирается на архетипы, на типажи, поскольку знакомство со всеми участниками сюжета происходит стремительно, чтобы их взаимодействие привело к развитию, усложнению и к концу двухчасовой истории выстроилось в высказывание. Персонажи в данном случае как ноты. Чтобы сыграть мелодию, необходимо, чтобы одна нота была нотой «до», другая – нотой «ре» и т. д.

У сериала нет необходимости раскрывать своих персонажей в первых же сценах. Он тоже может полагаться на типажи (они «цепляют» мгновенно), но располагает достаточным количеством времени, чтобы обогатить их характеристиками, поступками и обстоятельствами, выходящими за рамки типажа или рушащими привычное к нему отношение. Количество элементов драмы придает вес его внутреннему миру. Более того, сериал не составляет свою мелодию из всех нот сразу. Новые персонажи возникают постоянно, дополняя картину, привнося новый аспект в тему, меняя конфигурацию конфликтов, оппонентов, проблем, целей и моральных вопросов.

Увидев на киноэкране пьющего частного детектива, когда-то потерявшего жену, мы сразу формируем к нему отношение – мы *узнаем* в нем вечного персонажа из нашего коллективного бессознательного. Он «один из этих». Мы испытываем к нему и уважение, и жалость, ощущаем его боль и цинизм, трагичность его фигуры. Но скорее не благодаря наглядности повествования, а потому что знаем, какие эмоции надо испытывать. Одно из первых правил драматургии: не рассказывай, когда можно показать. Глубина сопереживания такому герою в сериале может расти, поскольку сюжет способен подробно раскрыть уникальную, неповторимую историю именно этого человека и погрузить зрителя в ее атмосферу.

Как правило, кинофильм ограничивается несколькими минутами флешбэков, чтобы донести до нас прошлое побитого жизнью героя. Надо заметить, что сама форма флешбэка может «вырвать» зрителя из действия в настоящем, где заложено все самое важное для формирования вовлеченности (ставки, цели, оппоненты), и отправить его в воспоминания, которые играют для основного сюжета вспомогательную роль.

Сериал «24 часа», к примеру, посвящает весь первый сезон созданию травмы, «призрака» героя, чтобы во втором сезоне Джек Бауэр предстал перед нами «следователем с прошлым».

Первый сезон рассказывает нам подробную историю настоящего, в котором жена Джека Бауэра погибает, чтобы к следующему сезону настоящее стало трагическим прошлым. Такая детальная, захватывающая, 24-часовая история о том, как Джек Бауэр потерял жену из-за своей профессии, представляется уникальной. Любой флешбэк на эту тему в полнометражном фильме, пусть даже 10-минутный, будет в той или иной степени сводиться к голому архетипу. Он просто не в состоянии конкурировать с многочасовыми возможностями сериала, разворачивающего понятный и избитый сюжетный ход из точки в прошлом («парень был полицейским и из-за своей работы лишился близкого человека») в события в настоящем, с полноценным развитием, подробностями, отсутствием предопределенности исхода. Это делает историю для зрителя живой и неповторимой («однажды Джека срочно вызвали на службу... он не знал, что в это время его дочь тайком выбралась из окна и пошла гулять с полужнакомыми приятелями... в штабе объявляют о возможном покушении на кандидата в президенты... параллельно выясняется, что семейные отношения Джека осложнены его романом с сотрудницей Ниной... вдобавок Нина оказывается предателем... а в это время дочь Джека похищена, и ее мать отправляется на поиски...» и так далее, вплоть до гибели жены Джека от рук – немало важно – предательницы Нины).

Если в полнометражном фильме персонаж предстает перед нами с *предполагаемым* прошлым, со вскользь обозначенной биографией, то сериал может развернуть эту биографию на наших глазах. Да, мы всегда встречаем персонажей с «багажом», но с этого момента их биография творится в реальном времени. Первый сезон становится «багажом» для второго и так далее. В сериале мы живем с его героями годами. Насколько это ценнее, чем пара-тройка черт характера персонажа и одно травмирующее событие, оставшееся за кадром?

Но это не обесценивание кинематографа. Сериальному формату *проще* показать человека во всей его полноте. Кино тоже к этому стремится. Просто его задача почти непосильна – нарисовать максимально детальный и глубокий портрет хотя бы одного-двух главных героев за первые 15–30 минут фильма и значительно углубить его в течение последующих полутора часов. Поэтому, когда авторское кино заставляет героя Майкла Фассбендера долго и молча ходить голышом по квартире с выражением страдания на лице («Стыд», 2011), это попытка «выразить невыразимое». Видно, что он снедаем каким-то глубоким чувством, сложной экзистенциальной дилеммой, в нем происходит рефлексивная внутренняя работа, но наглядно раскрыть все это кинематографическими и драматургическими инструментами очень сложно и, что еще ужаснее, можно легко угодить в штамп! Поэтому зритель сам догадывается и дорисовывает, что за человек персонаж Фассбендера, какое у него прошлое, что у него в душе. Вместо попытки передать непередаваемое (полная мера сложной личности и ее внутренней жизни) в той неизбежно неполной степени, которая доступна в изобразительных средствах, авторы выбирают оставить непередаваемое непередаваемым.

* * *

Мифическое в персонаже предполагает преобладание определенных черт как определяющих для его характера. В кино нам практически всегда понятно, плохой это человек или хороший. Или казался хорошим, но выяснилось, что плохой, потому что скрыл от нас свои планы. Или некая понятная формула: он вот такой, но еще и вот такой. Фил Коннорс остроумен, хорош в своем деле, обаятелен и стремится к успеху, но эгоистичен, презрителен к окружающим, язвителен. В более замысловатых работах может быть представлена постепенная и сложная трансформация характера. Майкл Корлеоне превращается из симпатичного и разумного героя в одержимого криминального босса, идущего по трупам. Такая метаморфоза достоверна благодаря не характеристикам из разряда «хороший» или «плохой» (как в случае с Филом («День сурка»): его черты четко относятся к той или иной категории), а конкретному обстоятельству характера, готовности на все ради защиты семьи, которая может обернуться и плюсом и минусом одновременно.

Особенно прочно мифические черты связаны со способностью преодоления, доведения дела до конца вопреки всему, осознания внутренних проблем и победы над внешними препятствиями. Мы относим к мифическому то, что в жизни встречаем нечасто, или то, что требует невероятных усилий, триумфа над собой: героизм, самоотверженность, достоинство, порядочность, силу воли и силу чувства.

Жизненная школа утверждает: человек порочен и слаб, тем и интересен. В жизни люди чаще выглядят как Брайан Крэнстон, нежели как Брэд Питт. В жизни мы все позволяем себе извращенные фантазии, в которых ни за что не можем признаться окружающим. В жизни депрессия и неврозы непобедимы, а целеустремленность разбивается об утесы реальности. Тони Сопрано может провести полсерии с отравлением, пукая, блуя и рыгая, и после этого оставаться сильной волевой фигурой, привлекательной для женщин. Хэнк Муди («Блудливая Калифорния») патологически не в состоянии не вляпаться вновь в какую-нибудь историю и не нанести новый удар по отношениям с женой, и все же он не теряет зрительской симпатии. А вот фильм «Хранители» рискнул показать супергероя с эректильной дисфункцией и прочие

жизненные прелести, и фильм не то чтобы провалился в прокате, но не оправдал ожиданий студии.

Интересный баланс найден в популярной и частой сериальной фигуре – антигерое. На телеэкране это целое явление. Фактически теперь уже сложно отличить героя от антигероя, поскольку большая их часть – люди неоднозначные, полные изъянов и пороков, страдающие недугами физическими и психологическими, не без темной стороны. (Чего стоит один престарелый гангстер в сериале «Рэй Donovan», которому необходимо писать каждые полчаса и который, решив придушить свою подружку собачьим поводком, шипит ей: «Я слишком стар для этого... У меня грыжа выскочит!») Не этого мы ожидаем от «профессионального» преступника и убийцы. Да и сам Рэй хорош: темное прошлое, полукриминальный род деятельности, неуправляемые вспышки гнева, импульсивность, измены... и когда-то он засадил собственного отца в тюрьму.)

Существует расхожее заблуждение, что антигерой – то же самое, что антагонист. Это в корне не верно. Антигерой – это тип героя с негероическими или даже отрицательными чертами, темной стороной. Излишне добавлять, что и в случае с антигероем необходимо тщательно продумать механизмы идентификации, балансирующие отталкивающие черты персонажа (Блейк Снайдер называет эту технику «спасти котика»). Недостаточно просто решить, что «у меня будет антигерой, а значит, все можно», и дальше пуститься во все тяжкие.

Один из частых подходов: окружающие героя – *еще хуже*. То есть он живет в такой среде, в которой иначе не выжить, но ему удается сохранять относительно человеческое лицо. Таков Тони Сопрано.

Это может быть сочетание разных черт или моральный кодекс: есть грань, за которую герой не зайдет (что тоже связано с предыдущим пунктом: как правило, тогда в сюжете должны быть персонажи, которые для контраста заходят за эту черту). Декстер, например. Теоретически – серийный убийца, маньяк и психопат. Но в сравнении с другими смотрится выгодно, потому что убивает исключительно серийных преступников, выполняя работу полиции лучше, чем сама полиция. Он задается вопросами о нормальных людях и эмоциях, он хочет понять, он хочет вписаться в жизнь. В действительности авторам пришлось вдобавок обмануть зрителя (как и авторам Форреста, и тоже ради идентификации): Декстер не ведет себя как достоверный психопат. Он *исключительный* психопат. *Редкостный* маньяк. *Необычный* убийца. Ага, повеяло мифом.

Еще одна характеристика антигероя, которая может располагать к нему зрителя, во многом перекликается с общими драматургическими законами привлекательности героя. Зритель любит активных героев. Антигерои не просто активны, но еще и преследуют цели, которые не всякий смеет преследовать, и ради них пойдут на такие шаги, на которые мало кто пойдет. Это завораживающее поведение, воплощение фантазии, в которой можно побыть плохим парнем, скинув оковы приличий и нравов, этики, морали и даже закона. И в чем-то такие герои вызывают восхищение и уважение, потому что идти к своей цели напролом дорогого стоит. На что большинство из нас не решается: *миф*! (Напомню: я использую слова «миф» и «мифический» совершенно без снисходительности или иронии, с которыми может применить их школьный учитель по отношению к инопланетянам, заставившим ученика опоздать на занятия.) Но еще большая мифичность в историях, – это когда герою удастся к тому же сохранять человеческое лицо на пути к цели, оставаться порядочным. А жизненность антигероя как раз в его аморальности, беспринципности, готовности преступить границы дозволенного – опять же до какой отметки? Антигерой – проявление мировоззрения, согласно которому добиться чего-то масштабного честным путем невозможно или невозможно не измениться к худшему на пути к большой цели, не начать срезать углы и идти на сделки с самим собой.

Фрэнк Андервуд – один из самых одиозных героев современных сериалов. Мне кажется, «Карточный домик» удовлетворяет часть «жизнелюбивых» зрителей даже не балансом черт

персонажей и сюжетных обстоятельств, а тем, что дает возможность утвердиться в своей жизненной философии: вот это про жизнь, люди – сволочи, политики – узурпаторы и лицемеры, никто не спасает котика, наоборот, в первых же кадрах пилотной серии Фрэнк хладнокровно ломает шею собаке (правда, сбитой машиной и находящейся при смерти). И черт с ней, с идентификацией. Она для масс.

Но, помимо завораживающего феномена целеустремленного и талантливого махинатора, свободного от рамок и идущего по трупам (цель любой ценой, желание, граничащее с одержимостью, активность, впечатляющие способности, абсолютно понятная мотивация, если отделить ее от средств достижения цели), есть еще как минимум три фактора, позволяющих нам осторожно, с замиранием сердца, «дружить» с таким героем.

О первом уже шла речь. Мало кто из персонажей, окружающих Фрэнка, конкурирует с ним по яркости, дерзости, обаянию и предприимчивости. Все они в той или иной степени порядочнее Фрэнка – и в то же время этого недостаточно, чтобы переметнуться на чью-то сторону. Чаще всего у них и стороны своей, в общем-то, нет: глубоких (или хотя бы внятных) убеждений, внятного мировоззрения, ярко выраженных целей и желаний. Часть оппозиции Фрэнка вызывает искреннюю симпатию: конгрессмен Питер Руссо, журналисты Зоуи и Лукас, проститутка Рейчел, в каком-то смысле писатель Томас Йейтс. Однако симпатия к Питеру и Рейчел преобладающе основана на их жертвенности: они попадают под каток непреклонного Андервуда, тем и вызывают наше сопереживание. Зоуи ставит перед собой достойную цель – разоблачить Фрэнка, но беспринципность, с которой она торгует своим телом в карьерных целях и использует Фрэнка так же, как он ее, ее холодная амбициозность и бесстрастность в личных отношениях не делают Зоуи лучше (привлекательнее) Фрэнка. Поразительный трюк кинематографа заключается в том, что наша способность судить об идеях и абстрактных ценностях ослабевает; мы способны оценивать их только через призму персонажей, несущих их в себе. В результате мы имеем сложную картину, когда нас и антигерой привлекает с оговоркой, и оппонентам его мы желаем успеха. (Полнота картины мира, которая является почти исключительной прерогативой сериального формата и о которой подробнее поговорим в следующем разделе.)

Второй фактор – необыкновенные отношения Фрэнка с женой. Здесь мы не просто находим положительные характеристики; брак Фрэнка – еще один элемент уникальности. Мифическая любовь, которая пока что преодолевает любые внутренние семейные конфликты; мифическая преданность и уровень взаимопонимания, которые не пошатнут даже интимные отношения Фрэнка и Клэр на стороне ради общего дела. Чета полубогов, современные Макбет с супругой, порочные в своих средствах достижения цели, доблестные по отношению друг к другу.

Третий фактор – возможно, наиболее важный. Ломая так называемую «четвертую стену», Фрэнк обращается к зрителю напрямую с экрана и посвящает его в свой внутренний мир. (Как уже говорилось, герой-рассказчик обладает особой способностью располагать к себе.) Он *доверяется* нам, он принимает нас в *наперсники*, высказывая без стеснения голую правду о своих намерениях и мировоззрении, чем и подкупает. Нам не в чем его *подозревать*, он весь как на ладони. Он честен со зрителем и если не рассказывает нам свой план заранее, то лишь по той причине, что план его обычно срывается (см. [«План»](#) в разделе «Неожиданные повороты» главы 3). Такой контакт сближает еще больше, чем закадровый голос. И, возможно, когда Фрэнк перейдет и эту грань и жестоко обманет самого зрителя, тот все равно уже не сможет перестать следить за его судьбой, как это бывает в отношениях с человеком, который хоть и сволочь, но все же старый друг.

Заметьте: речь идет не о категориях «плохой/хороший», а лишь о механизмах идентификации. Не почему нам *нравится* герой, а почему мы *хотим продолжать смотреть* на него.

Точка зрения

Полнометражный фильм способен достаточно глубоко сконцентрироваться на пути одного-двух персонажей и пунктиром прорисовать остальных, чтобы успеть познакомить зрителя с происходящим. Скорее даже так: все остальные служат гранями системы, отражающей путь главного героя, различных позиций по отношению к нему; цельность и репрезентативность социума, в котором герой живет, действует и вызывает отклик. Это означает в большинстве случаев единственную точку зрения – точку зрения персонажа, который является движущей силой сюжета и с которым мы себя идентифицируем.

Существует достаточно удачных и интересных киноработ, состоящих из взаимосвязанных историй нескольких центральных персонажей («Криминальное чтиво», «Сука любовь», «Столкновение», «Магнолия», «Короткий монтаж», «Вавилон», «Траффик»). Почти все перечисленные фильмы длятся от двух с половиной часов до трех с лишним. Возможно, еще одно доказательство того, что для многоперсонажности идеален сериальный формат.

Техника входа в сюжет, как правило, мифическая – через конкретного персонажа, который в дальнейшем остается центральным в большей степени («Клан Сопрано», «24 часа»), или в меньшей («Остаться в живых», «Оранжевый – хит сезона»), или в еще меньшей («Оставленные», «Безумцы»). Но затем сюжетная линия разветвляется. Каждый из ключевых персонажей получает не просто много экранного времени, но и полноценное развитие, и самостоятельную линию, и личную перспективу. Персонаж существует не только относительно главного героя в системе персонажей, как чаще всего это бывает в кино, у него есть собственный вес. «Посмотри на мир моими глазами, и ты увидишь, что я – герой моей жизни» – так можно сказать про любого из них.

Драматургия сериала делает возможным взгляд на мир глазами целого ряда фигур. Элементы, подчеркивающие самодостаточность персонажа в сюжете: а) тщательная прорисовка не уступает портрету главного героя (мечты и чаяния, проблемы и необходимость их решения, набор завораживающих качеств, предыстория, конкретность деталей, наполняющих мир персонажа); б) нам дозволено проводить время *наедине* с этим персонажем, в его приватном мире, куда не всегда допускаются другие персонажи; и в) рассмотрение его драмы, его эмоционального внутреннего мира и внутреннего конфликта. Мы уже говорили о том, что квинтэссенцией драматического сюжета является его *тема*. Тема же в полнометражном фильме практически всегда выражается через путь главного героя. Многоперсонажность, особенно в сериале, где каждый может раскрыться, дарит нам многотемность. Или одну общую, многогранную тему, которая рассказывает не просто о человеке, а о системе, сфере деятельности, обществе.

Из равноценных человеческих линий сплетается сложный жизненный узор. Помимо привычной жизненной картины, имеются и другие. За счет идентификации с разными героями мы начинаем принимать их. Чем велик «Клан Сопрано»? Тем, что очеловечил гангстера, не умаляя ужаса организованной преступности, которая как раковая опухоль поражает все, что встречается на ее пути. Сложная картина мира, в которой нет места однозначным суждениям. Сравните с персонажем мэра в российском «Левиафане».

Даже самые начитанные, думающие, эрудированные из нас чаще всего ограничены собственным кругозором. Родители воюют с детьми, забыв, каково это – быть подростком. Одна нация демонизирует другую, подогнав всех ее представителей под единый выдуманный образ и ничего не зная о ней на самом деле. Мы все время говорим о принятии «Иного», но включаем в категорию принимаемых только тех, кто нам более или менее симпатичен. Единственное, что способно поменять это отношение, – возможность побыть в чужой шкуре, познакомиться с явлением лично, «примерить» точку зрения другой стороны.

Первый сезон «Игры престолов», чья основная точка зрения принадлежит Старкам, представляет персонажа Джейме Ланнистера как одиозного надменного сумасброда, состоящего в интимной связи с родной сестрой, способного хладнокровно лишить ребенка жизни, и с репутацией цареубийцы. Позже мы приобретаем полноценную идентификацию с целым рядом персонажей, в том числе с Джейме. Мы узнаем об истинной истории, благодаря которой он и приобрел дурную славу цареубийцы. Мы видим, что он готов на благородные поступки. Его чувства к Серсее есть нечто большее, чем похоть и извращение; его любовь к брату, карлику Тириону, любимцу зрителей и объекту презрения остальной семьи, вызывает восхищение. Мы наблюдаем, как он лишается руки и становится калекой, как он проживает потерю сына... То есть в его линии появляется драма. Что такое драма? Внутреннее проживание серьезных событий. Боль. Страдания. Дилеммы.

Что здесь произошло? Сначала зрителю позволено наклеить на Джейме ярлыки первых впечатлений – обычный процесс при поверхностном ознакомлении с новым явлением или человеком. Более того, ярлыки эти не надуманные, для них есть реальные основания. Джейме действительно столкнулся с мальчиком с башни. Он действительно давно находится в инцестуальной связи с сестрой. Он принадлежит к семье убийц, садистов и узурпаторов, погубивших клан Старков, и воюет на их стороне. Однако со временем кое-что меняется. Часть событий, сформировавших наше отношение к этому герою, оказывается сложнее, по большому счету неправдой (как история с цареубийством, в которой Джейме выступает теперь спасителем города от тирана и безумца). Другие факты обрастают дополнительными деталями: его отношения с Серсеей, его не лишённые благородства поступки. Ценностные разногласия Джейме с остальными членами семьи в какой-то мере отличают от его остальных Ланнистеров, мы начинаем воздерживаться от обобщений. И наконец, Джейме, несмотря на свои грехи и пороки, демонстрирует, что способен страдать, испытывать боль, что не застрахован от лишений и ударов судьбы. Вместо однозначного злодея, Джейме Ланнистер, как и всякий другой, оказывается сложным человеком, с серьезными изъянами на одной чаше весов и качествами, достойными восхищения, на другой.

Из таких альтернативных позиций со своей правдой сериал сплетает картину мира, которая сложнее и интереснее, чем картина мира одного главного героя или чем наш субъективный взгляд на мир. Многоперсонажный сюжет все время открывает нам глаза на то, что в жизни мы понимаем и признаем лишь изредка.

Напомню очевидный факт: чтобы так тщательно и глубоко построить развитие персонажа, да еще и не одного, необходимо экранное время, и двух часов, которыми располагает полнометражный фильм, просто недостаточно.

Сериал [«Любовники»](#), получивший ряд призов, в том числе «Золотой глобус» за лучший драматический телевизионный сериал и премию Гильдии сценаристов США в номинации «Лучший новый сериал» в 2015 г., – пример проекта, который идет еще дальше. Концепция проекта: в каждой серии рассказывается примерно один и тот же отрезок событий *дважды*, один раз с точки зрения Ноа, второй – с точки зрения Элисон. Взгляды на события различаются, как фактически, так и по внутреннему восприятию персонажей. Мы видим две довольно разные версии *реальности*. Мы задаемся вопросом: что это значит? Их официальные показания на последующих допросах? Или на самом деле каждый помнит события по-своему? Ложь или субъективность? Или, может быть, фиктивная версия событий, описанная в романе Ноа? И еще важнее: что есть правда? Можно ли доверять собственной памяти или восприятию? Существует ли объективная реальность или все происходит «в глазах смотрящего»?

Таким образом, проект работает в разных плоскостях, и к интригующему сюжету об измене, о порочной любовной истории, о детективном расследовании добавляется философский пласт. Фактически это «Расёмон» в сериальном варианте, но с несколькими важными отличиями. Во-первых, версий развития событий здесь всего две, что подчеркивает связь глав-

ных героев, завязку сюжета на любовную историю, где реальность, если она есть, складывается из восприятия мужчины и женщины – архетипический дуализм. Во-вторых, в отличие от «Расёмона», мы примерно понимаем причину расхождений между двумя повествованиями: речь в сюжете идет о романе двух женатых людей, один из которых травмирован гибелью сына, и вдобавок еще об одной смерти, имеющей какое-то отношение к их любовной связи. Это история не только сильной страсти, но и вины, и стыда, и тайны. Здесь грех, порок и преступление смешаны с яркими эмоциями, и ложь, перестановка акцентов, а также ложная память вполне уместны. Наконец, если «Расёмон» рассматривает одно яркое событие, как бы облетая его, со всех сторон, то форма «Любовников» заявляет нам, что жизнь вообще не знает истины, кроме той, которую доносят до нас участники событий и которая отфильтрована через персональную и неповторимую призму их сознания и намерений.

К слову, второй сезон «Любовников» немного отходит от этого аттракциона (возможно, недолговечного) в сторону расширения картины мира: появляются главы с именами дополнительных персонажей в заголовке: бывшей жены Ноа и бывшего мужа Элисон. Теперь сериал сплетает картину мира из четырех точек зрения (а в третьем сезоне появляются дополнительные), но уже чуть меньше играет с отличиями в описании одних и тех же событий.

Конкретный пример двойной картины мира: сцена свидания Элисон с маленькой дочкой на детской площадке под присмотром ее бывшего мужа Коула и социального работника. В половине серии, рассказанной от лица Коула, Элисон тушует и почти теряет контроль, когда девочка залезает на «лазалку». Коул посматривает на нее с осуждением, соцработник что-то записывает. Элисон в панике уговаривает девочку слезть. От лица Элисон: Коул и соцработник мирно беседуют на скамейке, не обращая на нее никакого внимания, а сама Элисон, несмотря на тревогу, позволяет девочке пройти всю «лазалку», подбодряя ее, и только потом снимает с конструкции. Очевидно, что Элисон преуменьшает значимость этого эпизода для очевидцев и делает акцент на своей выдержке. Версия Коула – более критичная по отношению к бывшей жене, он не уверен, что она справится с ролью матери. Когда киноязыку удастся раскрыть природу человека (его внутренний мир, желания и мотивации, его мировоззрение), не прибегая к примитивным инструментам вроде монолога персонажа с описанием его эмоций и восприятия мира, – это торжество драматургии.

* * *

Надо отметить, что и сериальные проекты часто интересуются «Иным». Зритель погружается в чуждые ему миры, к которым он нередко относится предвзято или просто мало о них знает, а следовательно, его отношение к ним основано на привычных стандартах, стереотипах, ограниченной позиции. «Клан Сопрано» позволяет взглянуть на гангстера за рамками общепринятого, справедливо осуждающего взгляда, который тем не менее ограничивает сам себя именно этим осуждением; преступная деятельность становится единственным определяющим фактором преступника. «Американская история ужасов» постоянно приближает «Иных» к зрителю, раскрывая их схожесть с нами (призраки наделяются человеческими чертами; община ведьм показана жертвой отношения предубежденной публики; «цирк уродов» предстает как сообщество людей, способных не хуже нашего любить, страдать, быть преданными, и тоже становится жертвой предрассудков). «Оранжевый – хит сезона» погружает нас в жизнь женской тюрьмы, подтверждая, но одновременно и разрушая целый ряд стереотипов. «Американцы» заставляют американского зрителя идентифицироваться с советскими шпионами, чем усложняют привычное «черно-белое» отношение к участникам знакомых исторических конфликтов.

Случайность, дополнительный виток

Инструмент дополнительного витка в сериале не то чтобы не актуален – горизонтальный сюжет целиком состоит из дополнительных витков. Отдельные линии и подсюжеты постоянно начинаются и заканчиваются, сплетаются, накладываются друг на друга, постоянно возникают новые точки формирования векторов ожиданий. Для полнометражного фильма, который фокусируется на одном основном событии, один хорошо выполненный дополнительный виток уже усложняет модель сюжета. Сериал рассматривает целое полотно событий и большой отрезок времени зачастую в рамках довольно общей концепции («Клан Сопрано», «Безумцы») и поэтому состоит из множественных сюжетных отрезков и векторов, образующих сложное полотно.

Такая полная картина мира допускает большую дозу той самой жизненной случайности, непреднамеренности, создает впечатление меньшей художественной условности. Смерти ключевых фигур в «Игре престолов» и «Родине». Дважды не доведенное до конца расследование («Настоящий детектив», первый сезон). Главные герои, которые все время ходят по краю любовной истории, но так и не будут вместе (ситком «Студия 30»). Косвенные и непредсказуемые последствия действий Уолтера Уайта («Во все тяжкие») во втором сезоне – крушение самолета.

То есть происходит вмешательство в выверенную мифическую форму истории внезапных жизненных факторов и препятствий, меняющих форму мифа/жанрового вектора.

Длина сериала также допускает большее количество кризисных точек, моментов «все пропало», векторов ожиданий, чем в кинофильме, – что, как говорилось, поддерживает уровень жизненной непредсказуемости.

Неожиданные повороты получают возможность тщательной подготовки. Лучшие из них сопровождаются ощущением «Ну конечно, это же так логично!». В «Крестном отце» проходит два с половиной часа фильма, прежде чем Майкл Корлеоне устраивает кровавую бойню. И это человек, прошедший войну в морской пехоте, сын криминального босса! Возможно ли показать убедительную трансформацию иного героя в полнометражной картине? Такого, как Уолтер Уайт, к примеру? Обычного маленького человека, гуманитария, никогда не державшего в руках оружия?

В концовке третьего сезона «Во все тяжкие» происходит убийство невинного человека, химика Гейла Беттикера. Убийство совершает Джесси, по просьбе Уолтера и ради него. С помощью совокупности каких событий сюжет приходит к этой точке?

У Уолтера испорчены отношения с криминальным боссом из-за Джесси (наличие этого босса, Гаса Фринга – результат целой предшествующей сюжетной линии). Уолтеру начинают искать замену (тот самый Гейл, которому Уолтер вынужден постепенно передавать свою технологию, – насколько *невинен* этот персонаж, если каким-то образом работает на гангстера?). Джесси намерен отомстить членам уличной банды за гибель друга (тоже результат целой сюжетной линии с рядом событий и знакомство с этим персонажем). Чтобы спасти Джесси от верной смерти, Уолтер неожиданно появляется и вмешивается, сбивая машиной одного из бандитов и застреливая второго из его же оружия. Это первое преднамеренное убийство Уолтера. Теперь Джесси в долгу перед ним, и когда Уолтера собираются уничтожить люди Гаса, Джесси приходится убить симпатягу Гейла, чтобы у Гаса не было замены для Уолтера.

Все эти события на экране выстраивают путь к новому шагу Уолтера на территорию зла. Позже Уолтер рискнет жизнью ребенка, чтобы вернуть Джесси на свою сторону. Потом не предпримет никаких действий, когда его сообщник Тодд Алкист убьет мальчика в пустыне. И так далее.

* * *

Вспомним наш пример с героиней, выбирающей между двумя мужчинами, в котором киноязык, как правило, подсказывает нам, как относиться к каждому из них. Порой интересен иной уровень противостояния, который не облегчает выбор героини: оба достойные, интересные, без серьезных скрытых пороков, с некоторыми недостатками, свойственными всем людям. Как в «Дьявол носит Prada», где и парень героини, и писатель, с которым она закрутила роман, неплохие ребята – только происходят из идеологически / ценностно разных миров.

Или как в «Хорошей жене», где Алисию Флоррик окружают достойные мужчины, ее муж Питер, совершавший недостойные поступки в прошлом, но явно исправляющийся, и коллега Уилл, не без темной стороны, но в целом завидный жених. Как ей быть? Как показать внутренний выбор героини, если он не основан на понятных внешних факторах?

В формате сериала – не спешить с ответом на этот вопрос, не закрывать долгое время сквозной вектор ожиданий. Выбор долго не происходит. Точнее говоря, как в жизни, никакой выбор героини (закрутить роман с Уиллом в конце второго сезона, восстановить отношения с мужем в третьем или уйти из фирмы Уилла к конкурентам, испортив с ним отношения, из опасения сорваться и поддаться влечению к нему) не конечен. Как в жизни, поступки персонажей только продолжают обогащать характеры. Возможно, в конце концов, чтобы привести героиню к финальному решению, авторам сериала все же пришлось бы окрасить претендентов в определенные цвета. Но до тех пор выбор Алисии неочевиден ни для нее, ни для зрителя, и поэтому волнующ, ведь в жизни нет простых и ясных ответов.

К слову, эта конкретная дилемма Алисии была разрешена неожиданным «жизненным» образом. Актер, исполняющий роль Уилла, отказался продолжать сниматься в сериале. В результате его персонаж был постепенно заменен другим. Авторам удалось сделать так, чтобы Алисия колебалась до самого финала.

* * *

Еще сериалы нередко обыгрывают мифические и жизненные ожидания с помощью постмодернистских отсылок. Коронная фраза доктора Хауса «Люди не меняются» приобретает дополнительный контекст для посвященных, особенно в оппозиции сериальной и полнометражной драматургии. Потому что в сериале это и правда, и не совсем.

На эту же тему сцена из «Американской семейки». (Фил и Клэр говорят на камеру, как будто дают интервью документалисту, – постоянный ход, используемый в сериале.)

ФИЛ. Могут ли люди меняться? Ну... Вопрос сложный, но я бы сказал «да». Люди могут меняться. Я в это верю, по крайней мере. И буду в это верить до самой смерти.

КЛЭР. Ты понимаешь, что этой фразой доказываешь обратное?

ФИЛ. Видите? Она изменилась. Когда-то она меня поддерживала.

В «Американской семейке» есть сцена, где красотка Хэйли подсаживается в поезде к своей маленькой племяннице Лили и спрашивает, что за книжку та читает (в книге речь идет о героине по имени Харриет).

ЛИЛИ. У этой девчонки ветер в голове, она всем создает проблемы и даже этого не понимает.

ХЭЙЛИ. Не очень-то реалистично.

В эту секунду Хэйли отшвыривает прямо в проход свою сумку, и об нее тут же спотыкается пассажир. Хэйли не замечает. К ним тут же подходит Глория, еще один член семейства:

ГЛОРИЯ. Ребята, где тут туалет?

ХЭЙЛИ (*показывает*). Вон там.

Глория уходит в соседний вагон (откуда потом ее не впустит контролер, считая, что она просто хочет побраться в вагон первого класса).

ЛИЛИ (*показывает обратное направление*). А разве не там?

ХЭЙЛИ. Не важно.

Эта сцена тонко высмеивает наше любимое «не как в жизни», намекая, что мы порой слепы к своему непосредственному окружению и неадекватно воспринимаем собственную личность. Так откуда нам знать, как бывает или не бывает в жизни?

А вот классический эпизод в ситкоме «Сайнфелд», который со временем стал известен как «сериал ни о чем». Американский стендап-комик Джерри Сайнфелд играет самого себя. В четвертом сезоне сюжет обыгрывает историю возникновения сериала: Джерри и его ближайший друг Джордж устраивают питч «сериала ни о чем» на канале NBC.

ДЖОРДЖ. Думаю, я могу подытожить для вас этот проект тремя словами. «Ни о чем».

ПРЕЗИДЕНТ NBC. Ни о чем?

ДЖОРДЖ. Ни о чем!

ПРЕЗИДЕНТ NBC. Что это значит?

ДЖОРДЖ. Это шоу – ни о чем!

ДЖЕРРИ. Ну, не совсем ни о чем...

ДЖОРДЖ. Нет! Оно ни о чем!

ДЖЕРРИ. Ну, может, в философском смысле. Но даже ничто – это что-то.

(Чуть позже.)

СЬЮЗАН. Так в чем предпосылка?

ДЖЕРРИ. Как я уже говорил – я играю себя, комика, живущего в Нью-Йорке, и у меня есть друг, сосед и экс-подружка, как оно и есть на самом деле...

ДЖОРДЖ. Но в шоу ничего не происходит. Понимаете, это прямо как в жизни! Знаете, вы едите, вы идете в магазин, вы читаете, вы едите. Вы читаете, вы идете в магазин...

ПРЕЗИДЕНТ NBC. Вы *читаете*? Вы читаете в эфире?

(Джордж кивает с довольной улыбкой.)

ДЖЕРРИ. Ну, не знаю, насчет чтения. Чтение мы не обсуждали.

ПРЕЗИДЕНТ NBC. Ладно, расскажите мне о сюжетах. Какие там будут истории?

ДЖОРДЖ. О нет. Никаких историй.

ПРЕЗИДЕНТ NBC. Никаких историй? Так о чем это?

ДЖОРДЖ. Чем вы сегодня занимались?

ПРЕЗИДЕНТ NBC. Я проснулся и пришел на работу.

ДЖОРДЖ. Это и есть шоу! Вот это шоу.

ПРЕЗИДЕНТ NBC. Каким образом это – шоу?

ДЖЕРРИ. Может, что-то случилось *по дороге* на работу.

ДЖОРДЖ. Нет. Нет! Нет! Ничего не случилось.

ДЖЕРРИ. Что-то ведь происходит!

ПРЕЗИДЕНТ NBC. А почему я это смотрю?

ДЖОРДЖ. Потому что это идет по телевизору!
ПРЕЗИДЕНТ NBC (*пауза*). Пока еще нет.

Какой другой проект, как не культовый «сериал ни о чем», имеет право поглумиться над наивным отношением к жизненности на экране?

Сложные жанровые сочетания

Не то чтобы кино не использовало сочетание различных жанров – надо признать, что кинофильмы все больше усложняются в этом отношении. Но и здесь у сериала особые возможности, благодаря хотя бы одному обильному хронометражу. «Лучше звоните Солу», по сути, уже третий сезон рассказывает отдельные, самостоятельные истории двух разных персонажей, знакомых нам по «Во все тяжкие»: Сола Гудмана (Джимми) и Майка Эрмантраута. У каждого развивается своя линия, и пересекаются они довольно редко и формально. Если бы зритель не знал их обоих по проекту «Во все тяжкие», неизвестно, справился бы сериал с такой конструкцией. Тем не менее в этой конфигурации разные тональности и жанры дополняют друг друга, составляя сбалансированное действо (суровый криминальный триллер Майка и сравнительно легковесная драма Джимми).

Уже шла речь о том, что сериальный формат использует мифические жанровые движки как повод заглянуть в человеческую драму ситуации и повысить ее ставки. Вообще теме сочетания жанров вполне можно посвятить отдельную книгу. Так что в этом разделе уделим немного внимания двум «наиболее жизненным» жанрам, которые используются в сериалах чаще всего. Между прочим, премии «Эмми» и «Золотой глобус» разделяют сериальную продукцию на две основные категории – драма и комедия. «Лучший актер в драматическом сериале», «Лучшая актриса в комедийном сериале». Еще одно достижение сериала: наука совмещения этих жанров.

Исполнительный продюсер сериала «Бесстыдники» Джон Уэллс утверждает: «Есть сериалы с ярко выраженным характером драмы, как, например, "Настоящий детектив", но большинство современных шоу – это жанровый микс. Причиной тому становится желание авторов сделать их как можно более реалистичными – настоящую жизнь трудно показать, удержавшись в рамках одного жанра». Похоже, разножанровость тоже может служить признаком реализма.

Тенденция появилась не в последние годы. В 1990-х канал NBC транслировал популярный сериал «Убойный отдел». Драматическая тональность в нем преобладает над комедийной, но в целом можно сказать, что цель создателей формулировалась так: нарисовать картину, близкую к жизненной. И драма с комедией живут в ней бок о бок.

Во-первых, мы следуем за линиями минимум восьми основных персонажей, сотрудников отдела убийств.

Во-вторых, проект придерживается шаблона скорее процедурала, нежели детектива. На всякий случай: детектив более мифичен, он предполагает запутанное дело, фактически идеальное преступление, и ряд блестящих интеллектуальных открытий, откровений. Процедурал – разновидность детектива, концентрирующаяся на повседневных методах расследования убийств, таких как опрос свидетелей, расширение круга подозреваемых, начиная с близких жертвы, логические выводы, лабораторные исследования криминалистов и патологоанатомов, грамотное ведение допроса.

В-третьих, сюжеты варьируются от расследований (которые сами по себе варьируются от простых однодневных и курьезных до многосерийных, драматичных, порой нераскрываемых дел) до личных линий героев, таких как попытки троих детективов совместно открыть бар-ресторан, проблемы в семье или вендетта отсидевшего преступника против упекшего его следователя. Именно то, о чем говорит Джон Уэллс: жизнь во всем своем разнообразии. С одним но: как драматические, так и комедийные сюжеты пропущены через фильтр специфики работы отдела полиции – элемент неизбежно мифический.

Пример драматического сюжета: обнаружено тело утопленника. Похоже, что тело принадлежит детективу, следователю убийного отдела, одному из основных героев предыдущих сезонов. Пока идет расследование причин смерти, следователи задумываются: могло ли это

быть самоубийством? Идет острое обсуждение, ведь никто не подозревал, что детектив был на это способен, – и не грозит ли остальным такая же участь, не есть ли это профессиональный недуг? Работа следователя опасна и сложна, к этому герои готовы, но как быть с внутренним кризисом? В течение серии каждый не перестает по-своему задумываться и о своем будущем. Очень точно подмеченная Тема (да, с большой буквы), имеющая специфическое и глубинное отношение к профессии, с которой знакомит нас проект.

Другой сюжет: мальчишка из афроамериканской семьи застрелил другого, тоже афроамериканца. Один мертв, второй будет мотать срок. Их горящие матери встречаются в полицейском участке, быстро находят общий язык – и только потом понимают, что их связывает. Через боль и ненависть они все-таки находят в себе силы не винить, а поддерживать друг друга... но, увидев, как играют вместе их младшие сыновья, решают, что детская дружба будет когда-нибудь омрачена и может обернуться новой трагедией, когда мальчишки узнают правду о своих старших братьях. Женщины прекращают общение. И снова глубоко драматическая история. Внешняя трагедия – это одно. Акцент на том, как она проживается, на моральном выборе делает драму драмой. Это пронзительный сюжет, смотрящий вглубь ситуации, с небанальным и конкретным развитием, без общих мест. Он изучает *последствия* преступления одного человека и смерти другого через такие *жизненные* обстоятельства, которые наиболее *интересным* (мифическим) образом раскрывают состояние жертв ситуации. Помните требования искушенного зрителя? «Хочу, чтобы было как в жизни, но так, как я еще не видел».

Или же сюжеты комедийного порядка. В течение нескольких серий один из детективов пытается «факультативно» расследовать... убийство Линкольна давностью в век с четвертью. Он всерьез ставит под сомнение причастность официального убийцы и всерьез, применяя свое знание истории, рассматривает возможные мотивы политических фигур того времени. Полноватый, лысеющий, обыкновенный коп Балтимора, каких было много до него и будет еще (низкое; жизненное), замахнулся на одно из самых громких преступлений на планете (высокое; мифическое). А главное – этот изобретательный сюжет напрямую связан с основным предметом сериала: жизнь и работа следователя. Как не измучить зрителя однотипными делами? Чем еще может заняться детектив убийного отдела, если не принять очередной звонок от участкового, отправиться на место и обнаружить очередное бытовое убийство или очередной труп после разборок банд Балтимора? Вот вам, пожалуйста: ему взбрело в голову расследовать историю США.

Между прочим, это тот самый детектив из первого примера, который позднее покончит жизнь самоубийством.

Глава 9

Природа явлений

Я не люблю, когда мне врут, но от правды я тоже устал...
Виктор Цой

Когда Тимур Бекмамбетов работал с текстами Сергея Лукьяненко для киноверсии «Дозоров», он никак не мог понять: что это за файерболы такие? Как это – крутишь руками, и возникает – что? Какая такая «энергия», что за «огненные шары»? Где вы такое видели? Или: что это за энергетическая воронка над домом Светланы? Как это выглядит и происходит? Что это за феномен?

Файерболов в дилогии фильмов об Антоне Городецком так и не было. А Тимур пытался нащупать правду жизни в фантастическом жанре («фантастическом» в широком смысле, включающем в себя и фэнтези, и сказку), пришедшем к нам из другой культуры и до сих пор в российском исполнении принимаемом в штыки. Он понимал, что неосвоенных – и от этого непривычных – кинематографических ниш здесь пока больше, чем освоенных. Что российское ухо может реагировать настороженно, когда один россиянин на полном серьезе называет другого россиянина вампиром, и поэтому старался не злоупотреблять этим. Он знал, что только Голливуду можно безбоязненно изображать «энергетическую воронку» с помощью созданного компьютером зеленоватого сияния или другим незамысловатым способом, но даже там стараются этого не делать. Поэтому воронка состоит из ворон, предвестников беды, файерболы заменили на фонарики с особенными лампочками, а Завулон лупит по Антону не «плетью Шааба», что бы это ни значило, а троллейбусными проводами, которыми умеет размахивать так далеко и точно, что это и правда уже волшебство.

В предисловии к книге «Путешествие писателя. Мифологические структуры в литературе и кино» Кристофер Воглер пишет о культурах, скептически настроенных по отношению к «героическому герою»: Германия, усвоившая горький урок массового поклонения «сверхчеловеку», и Австралия, материк-колония Британской империи, материк-тюрьма для британских ссыльных, чьим подданным не раз приходилось воевать под британским флагом за чуждые им ценности и громкие слова. В этих обществах популярные фиктивные герои выглядят несколько иначе. Например, в австралийской культуре герой максимально оттягивает принятие ответственности за других или зов к приключению и вообще некомфортно себя ощущает «в героической мантии» и «в свете софитов» (Безумный Макс, Крокодил Данди). Нам есть чему научиться у американской киноиндустрии, но заимствовать шаблоны поведения, сюжетные модели и систему персонажей лучше осмысленно, пропустив через фильтр культурных кодов российского общества. Это крайне непростой процесс, практически создание кинематографа с нуля. Вместо этого плохо дублированные зарубежные фильмы, наоборот, привносят в наш обиход такие неестественные, культурно чуждые и косноязычные выражения, как «Парни, мы это сделали!» или не имеющее точного аналога в русском языке «Это так не работает» (It doesn't work this way).

Самое же главное, что хотел усвоить для себя Тимур: кто такие «Светлые» и «Темные»? Вот на самом деле – кто? Объяснение, что Светлые питаются светлой энергией, а Темные – темной, его не устраивало, потому что – что это за такая светлая и темная энергия, кто ее видел, кто ее пил и как это влияло на его род занятий и анализ мочи? И не успокоился, пока не вывел, что Светлые – это *ответственность*, в таком еще социалистическо-совковом смысле, а Темные – это *свобода* поступать так, как хочешь, безответственно, они уже «поствоьмидесятники». Не успокоился, пока не решил, что Светлые – это хозяйственники, работники ЖКХ,

которые в прямом смысле вкручивают лампочки и освещают жизнь людей. Не успокоился, пока в Темных у него не оказались рок- и поп-исполнители, актеры, шоумены: публика, славящаяся эгоцентризмом, эпатажем – свободой.

Если человеку представить нестандартный или непривычный концепт, он задается вопросом: «На что это похоже?» Грамотные создатели фильмов, которым необходимо перенести на экран абстрактные понятия, найти конкретную форму для явлений и событий, мыслят так же: «На что это похоже?» Ответ «Ни на что» парадоксальным образом не помогает найти оригинальное воплощение – по крайней мере успешное в широком прокате, – а уводит фильм на территорию артхауса. Мудрость в том, чтобы опереться на уже знакомые формы, но выбрать их с толком. Оригинальнейшая «Матрица» основана на известных или понятных идеях (буддистские и христианские мотивы, платоновская аллегория пещеры, отсылки к «Алисе в Стране чудес», заимствования из других фантастических произведений) и именно поэтому так великолепно работает. Зрителю даже не обязательно быть знакомым с аллегорией пещеры; каждый из нас и без этого задавался вопросом «Кто дергает за ниточки этот мир и с какой целью?». Даррен Аронофски сказал: «Какого рода фантастика возможна после этого? По существу, Вачовски собрали все великие идеи научной фантастики XX века в изумительный поп-культурный "сэндвич", который весь мир слопал до крошки».

И в этом тоже есть сочетание мифа и жизни: найти узнаваемое явление, систему, модель (структурную, философскую, социальную, поведенческую, визуальную, ситуационную и пр.) – то есть жизненное – и проявить в новом контексте как прототип другого явления (удивление, мифическое). Здесь снова: смысл и форма или вещь и контекст. По сути, «Матрица» рассматривает понятную всем концепцию иллюзорности и зыбкости бытия *как компьютерную программу*.

Вывести формулу идеального сочетания явлений и их прототипов в сюжете трудно. Лучше всего привести несколько интересных примеров. Скажу лишь, что поиск этого сочетания – головоломка сродни поиску сочетаний жанров или сочетания мифических и жизненных элементов. Если находится что-то интересное – это новое слово в кино и эффектный сюжет, привлекающий внимание критиков и аудитории.

Мистер и миссис Смит в одноименном фильме встретились, страстно влюбились друг в друга, создали красивый супружеский альянс... Проходит «пять-шесть лет», и в браке наблюдается рутина, ругань по мелочам, походы к психотерапевту. И этот назревающий семейный конфликт подогревается тем, что у обоих есть тайна (каждый из супругов скрывает от второго, что он/она – крутой наемный убийца), и вскоре эта бомба взрывается. Муж и жена начинают настоящую охоту друг на друга.

Дизайн истории таков: конфликт между наемниками – он в данном случае **похож на что?** Ответ: брачный кризис седьмого года (известный психологический рубеж), да и, в более широком смысле, такие понятные явления, как привычка в браке и угасание страсти, которые в дальнейшем по сюжету выливаются в подозрительность (похожую по своим признакам на природу измены, внебрачной «интрижки»), далее выплескиваются в откровенную бурную безудержную схватку (только вместо битых тарелок и полуночной брани – ножи с пистолетами). В результате супруги получают ту самую страсть, которой им не хватает, оставляют позади секреты, мешавшие им двигаться дальше, и переосмысливают отношение друг к другу, убеждаются во взаимной преданности и идеальной слаженности в их паре, когда сплываются против третьей силы. *Боевик как брачная неурядица*: вот концепция, которую мы имеем.

Во многих вампирских фильмах проводятся параллели между вампирской общиной и гей-культурой, гей-сообществом. Возможно, когда-то целью была отсылка к пугающему «Иному», «зловещей» таинственности запретной субкультуры. Для кого-то эта прискорбная параллель актуальна и по сей день. Но постепенно эта имитация превратилась в нечто более сложное: трудно сказать, есть ли связь, но вместе с отношением к секс-меньшинствам за

последние десятилетия поменялось (усложнилось) отношение и к экранным вампирам. Дракула Коппола (1992) разительно отличается от Дракулы Тода Браунинга (1931). В «Настоящей крови» и «Интервью с вампиром» эти существа получают возможность быть настоящими героями, делятся на «хороших и плохих», совсем как люди, вызывают сопереживание, выступают как трагические изгои, страдающие от своей роли в обществе, своей теперь необратимой природы, меланхоличные философы, обреченные на жизнь в одиночестве, в секрете, обуздав свои желания. Героиня «Сумерек» влюбляется в вампира без ума (это не отменяет отсылки к гей-культуре, прием работает на другом, более общем уровне, но помните эту его золотистую кожу с «блестками»?) – а вместе с ней и миллионы юных поклонниц Роберта Паттинсона.

Вампиры сексуализированы («опасная сексуальность»); связка между вампиризмом и сексуальностью актуализируется раз за разом – от томной похоти, с которой вампиры обычно вонзаются зубами в сонную артерию женщины или мужчины, и до таких конкретных сюжетных ходов, как мощные афродизиакальные свойства вампирской крови в сериале «Настоящая кровь». Они невероятно стильные, часто аристократически вальяжны и манерны, являют собой тайное сообщество, скрывающееся под покровом ночи и тайны, и объект преследования, а также иногда борются за свои права на законодательном уровне и пьют синтетическую кровь (На что это похоже? Безопасный секс?).

Вообще в хоррорах и триллерах эта тактика достаточно распространена, да и в жанровом кино в целом, поскольку, как говорилось, оно по своей природе тяготеет к аллегоричности. Многие триллеры Романа Полански используют симптоматику психических расстройств (как сказал Джозеф Хеллер, «если у вас паранойя, это еще не значит, что вас не преследуют»). «Ребенок Розмари» основан на страхе «Могу ли я доверять самому родному человеку?», который психологически понятен в отношениях и основан, в свою очередь, на юнгианских архетипах анимы и анимуса. Кинематографисты порой полагают, что если они не знают, что это такое, то это не работает и зрителю не нужно. Архетипы – на то и архетипы, чтобы существовать в коллективном бессознательном независимо от того, читало ли о них «сознательное» в книжках. Когда персонаж франшизы «Кошмар на улице Вязов» заявил Фредди Крюгеру «Я в тебя не верю!» с решительной торжественностью, как будто от этих слов тот и правда перестанет существовать, то в ответ Фредди усмехнулся: «Зато я в тебя верю». На принципе анимы работают и триллеры «Основной инстинкт», «Жар тела» и «Последнее соблазнение» – только теперь прием действует не внутри сложившейся женатой пары, а в истории с сексуальной незнакомкой.

Но все это – уже впитавшиеся в культуру жанра коды. А вот что было проделано не так давно в оригинальном фильме ужасов «Оно следует за тобой». Человека преследует нечто – то ли зомби, то ли призрак, но в любом случае невидимое для всех, кроме него. Преследует небыстро, но неумолимо. Если уехать куда-нибудь в другой город, то какое-то время можно жить спокойно. Но рано или поздно оно до тебя доберется. И самое интересное: это нечто начнет преследовать каждого следующего человека, у которого был секс с изначально преследуемым героем. *Хоррор-монстр как венерическое заболевание!* Страх сверхъестественный накладывается на бытовой страх перед постыдными, порочными недугами, иногда чреватый уродливой смертью.

Сюда же относятся всевозможные «небесные канцелярии», созданные по принципу *загробный мир как бюрократическая иерархия*. Инопланетный монстр в «Чужих» как *кошмарное дитя* в чреве, зачатое насильственным путем и насильственным образом появляющееся на свет, разрывая «родителя». *Мир как психбольница* в «Полете над гнездом кукушки». Примеров масса.

На этом же феномене могут строиться образы визуального ряда. Знаменитая заставка «Декстера» сделана полностью по этой концепции: обнаружение мифического в жизненном. Сюжет заставки: обычное утро серийного убийцы. Бытовые действия, рутина, изображены как

намек на страшное: кетчуп на омлете похож на брызги крови; завязывание шнурков на ботинках выглядит как удушение; белая футболка, через которую проступает лицо Декстера, напоминает то ли саван покойника, то ли пакет, надеваемый на голову жертвы.

Напоследок такая простая и элегантная модель, как *жизненный путь человека в форме времен года* в шедевре Ким Ки Дука «Весна, осень, лето, зима... и снова весна». Ничего нового здесь нет, но именно это ясное сравнение позволяет заглянуть за рамки буквальной человеческой жизни в вечное и мудрое, исследовать жизнеутверждающую цикличность бытия, убедиться, что зимой мир замирает лишь на время, даже если для главного героя эта зима означает многолетний тюремный срок (что в другом сюжете могло бы быть конечной трагической точкой). Любители кино часто склоняются к поиску глубоко спрятанных смыслов, разгадыванию более сложных головоломок-отсылок, таких как значения животных, изображенных в фильме, в корейском фольклоре или теории о том, что женщиной с покрытым лицом был сам Будда. Несомненно, важное и увлекательное занятие. Но если все смыслы лежат так глубоко и не просачиваются в фактуру, в структуру, в настроение и считываемые образы фильма, не руководят событиями сюжета, то картина может и не воодушевить зрителя на поиск «пасхальных яиц».

Глава 10

Разбор полетов

В заключение – несколько коротких разборов известных фильмов сквозь призму мифа и жизни.

«Гражданин Кейн»

Фильм о судьбе человека (жизненное), но человека незаурядного (мифическое): богатый затворник, таинственная фигура, история успеха, внутри которой опять жизненное – герой несчастен, заплатил высокую цену за богатство и известность.

Жизненное: многоперсонажность, множественность точек зрения, направленных на рассмотрение одной и той же фигуры с разных сторон. Все они – ненадежные рассказчики. Структура фрагментированная. Большое количество оппонентов; ни один не является «злодеем». Жанр драмы.

Мифическое: повод рассказать историю. На смертном одре Кейн произносит загадочное слово, и журналист начинает расследование, чтобы разобраться в тайне личности (детективный жанровый движок!). Эта предпосылка структурно скрепляет смысловую модель фильма. Но ставки невысоки (жизненное): от того, узнает ли журналист истину, не зависит ничья жизнь, ничья свобода или счастье. Нас просто волнует сама загадка. От этого зависит, каким человеком был Кейн, – вопрос, начинающий нас интересовать по мере знакомства с героем.

Жизненное: журналист так и не узнаёт истины, запутывается, загадка не разгадана. Жизнь человека так и не сложилась в Смысл, в Фигуру, не получила Ответов (для него, журналиста).

Мифическое: но зрителю всемогущая, вездесущая кинокамера (еще более вездесущая и уж точно более объективная, чем дюжина точек зрения людей, знавших Кейна) все же открывает тайну. Для зрителя есть разгадка и поставлена завершающая точка этой модели. Смысл случился. В Кейне есть человеческое: его душа ностальгирует по беззаботным дням детства, оплакивает потерянный рай. Столько событий взрослой жизни, столько возможных ключей к его таинственной фигуре – а он все тянется к этому теплему уголку в своем сердце. И именно благодаря этому становится возможным высказывание фильма о том, что познать человека невозможно (жизненное).

Надо сказать, что в сегодняшнем кинематографе подход, при котором одно-единственное событие из прошлого персонажа определяет его сущность для зрителя, понемногу начинает переходить в разряд примитивных. Однако то, как это сделано в «Кейне», по сей день оригинально, как минимум потому, что сначала фильм рассказывает нам всю жизнь неоднозначного, таинственного человека, к которой никак не получается подобрать ключ, и только представив нам его цельный портрет, возвращается к детской травме как первопричине характера Кейна. Таким образом, фильм отчасти избегает художественной нарочитости, которая обычно удобно и своевременно подсовывает нам предысторию героя в начале фильма, чтобы мы шли по пути сюжета уже с компактно упакованным рюкзаком необходимых сведений. Но полностью, конечно, избежать не может, хотя бы в том, что в конце всевидящая камера в обход точек зрения персонажей фильма (то есть автор, дергающий за ниточки истории) отправляется в прошлое и рассказывает зрителю никому не ведомую доселе истину.

«Интерстеллар»

Мифическое: ставки, спасение человечества. Уникальность Купера (не то чтобы он был единственным, кто может выполнить миссию, но – один из наиболее опытных пилотов, он нужен миссии). Масштаб путешествия. Спекулятивный жанр фантастики. Чужие миры.

Жизненное: вместо привычной концепции о спасении нашей планеты автор выбирает неадекватный вариант – планету спасти невозможно (жизненный тупик, не все проблемы можно решить). Миссия становится интересной: поиск нового пристанища для землян.

Жизненное: изображая вымышленный мир будущего, авторы основывают его не на искусственно созданных футуристических дизайнах, а на исторической модели прошлого («природа явлений»: будущее – как что?). Это не обязательно, но любопытно и актуально для цивилизации в упадке. Засуха и пыльные бури напоминают о схожих событиях в 1930-х в Америке (масштабная антропогенная катастрофа, получившая название «Пыльный котел»), и облик этого общества тоже отсылает к моделям прошлого: сельский антураж, мешковатые джинсы и потертые бейсболки, старенькие пыльные пикапы, классическая униформа бейсболистов (скорее привычное и неизменное, нежели удивительное и футуристическое). Практически единственный знак технологического уровня этой цивилизации – случайно забредший в этот сельскохозяйственный регион индийский беспилотник. Также авторы рассматривают, как предложенная модель будущего планеты влияет на повседневные явления, на устройство социума (детали жизни, описание устройства социальной системы, подмеченные небанальные подробности): например, поощрение фермерства при выборе высшего образования, ограничение доступа абитуриентов к техническим профессиям, инженерному делу, наукам; сокращение расходов на космические исследования НАСА.

Жизненное: использование формы документальных вставок, «интервью с участниками событий».

Жизненное: фильм не просто избегает картонных злодеев (отрицательный персонаж или положительный возможны лишь в рамках мифического мышления, взгляда с одной точки зрения героя в ракурсе конкретного сюжетного конфликта) – в нем практически нет антагонистов. Сравните с «Армагеддоном», фильмом-катастрофой, где основным оппонентом тоже является стихия, и наносит она осязаемые, сиюминутные, физические удары. Довольно очевидным врагом тем не менее становится администрация президента и те, кто у нее на службе. В «Интерстелларе» такую очевидную роль играет только персонаж Мэтта Дэймона, появляющийся в конце фильма, чья мотивация по-человечески понятна (он хочет сохранить свою жизнь любой ценой, даже если готов при этом погубить человечество). Стихия – менее выразительный оппонент, чем живой человек, зато хорошо помогает раскрыть внутренние конфликты и слабости героев, заставляя их оппонировать друг другу.

Жизненное: семейная драма. Конфликт отца и дочери («неочевидная», или «ослабленная», оппозиция). Выбор между важной миссией («работой») и детьми. Выбор этот авторы делают неразрешимым. (Чаше в кино фигурирует правильный, но предсказуемый месседж «семья важнее», что, впрочем, никак не отвечает на вопрос героини Веры Брежневой в финале «Джунглей»: «А как же мы будем выплачивать ипотеку?») В «Интерстелларе» на второй чаше весов не просто высокая или хоть какая-нибудь зарплата или карьера, а жизни миллиардов людей (мифические ставки), так что правильного решения нет в принципе. Есть просто поступки, от которых кто-то пострадает, включая самого Купера. Жизнь!

Мифическое: аллегория. Космическая миссия бросает вызов отношениям с семьей, с дочерью, значительно поднимает ставки семейной драмы. Выполняя миссию, отец упускает десятилетия общения с дочерью. Ситуация «папа всегда допоздна на работе, у папы никогда нет времени, папа постоянно в командировках» гипертрофирована, мифологизирована

и оправданна с точки зрения фантастического жанра (буквально пролетающая мимо жизнь дочери из-за разницы в течении времени). Вопрос «Когда ты успела так повзрослеть?» приобретает другие размеры.

Мифическое: преодоление. Семья важнее, и, несмотря на то что обид и лишений не искупить и не восполнить, дочь прощает отца. Время лечит (здесь тоже помогает фантастическая основа сюжета: за несколько месяцев жизни Купера на Земле промчалась вся жизнь Мерф, и этого времени хватило и на страдания, обиды и гнев, и на то, чтобы они поутихли): «временной отрезок изменений». Как бы то ни было, Купер и Мерф снова становятся семьей, пусть хоть на несколько минут, просто потому что они – отец и дочь и любят друг друга несмотря ни на что. Неразрешимый выбор Купера остался неразрешимым и необратимым, потому что выход заключается не в том, чтобы исправить ситуацию, а в том, чтобы жить дальше, в любви, прощении и принятии (одновременно мифический элемент, поскольку персонажи способны на благородные чувства и поступки, и жизненный, потому что ключом к конфликту космических масштабов становится приземленное: чувства двух любящих друг друга людей, их готовность оставить прошлое позади; жизнь всегда продолжается, если мы сами этого хотим).

Кульминация: Куперу удастся сквозь пространство и время, через просторы космоса «протянуть руку» дочери и передать важную информацию. Мифическое: метод решения проблемы, необыкновенная научно-фантастическая технология, отсутствующие в нашей повседневности незаурядные явления и свершения. Жизненное: внутри всего этого частью решения проблемы является связь между двумя людьми, которая выдержала испытание разлукой и протянулась сквозь время и пространство.

«Криминальное чтение»

Мифическое: род занятий. Погружение в мифическую сферу криминального мира в разных его проявлениях. **Жанровость:** криминальная история, но рассказанная в комедийном ключе (более жизненный жанр, приземляет и наделяет человечностью архетипические фигуры). Комедия и здесь использует такие инструменты, как опрокидывание персонажей (особенно серьезных, «возвышенных») в неудачу, некомпетентность или просто нелепость (суровые Джулз и Винсент в цветных шортах и шлепанцах, случайный выстрел в Марвина, незадачливые грабители в кафе) и в целом контраст между «высоким» и «низким» (например, ценнейшие для Бутча часы отца, пронесенные через всю войну в прямой кишке).

Жизненное: опрокидывание стереотипов («допущения внутри допущений»). Бандиты, философствующие о гамбургерах, цитирующие Библию и пр.

(Мета)жизненное: многоперсонажность (не одна точка зрения на мир). Рассмотрение системы (разные грани криминального мира).

(Мета)жизненное: фрагментированность повествования, нарушенные хронология и линейность («пространство и время»). Создается ложное впечатление, что камера не всемогуща и не вездесуща, как и человеческий взгляд или память; она выборочно видит события, «не знает» заранее, в какое смысловое высказывание они выстроятся.

Мифическое: взаимосвязь сюжетных линий, вынесенная в мировоззрение. К концу фильма зритель знает (а персонажи – пока еще нет), что Винсент погибнет, например. Таким образом, фрагментированное повествование и нарушенная хронология создают идею непреодолимости судьбы и предначертанности (в этом им помогают такие мотивы внутри фильма, как чудо, вера, библейские цитаты, мистическое сияние в чемоданчике).

Жизненное: элемент случайности («лишние» сюжеты, нарушение причинно-следственной логики повествования, случайные происшествия вроде убийства Марвина, забытых золотых часов Бутча или столкновения Бутча с Марселласом посреди улицы).

Мифическое: случайность тоже играет на смысловую модель, выносится в идею фильма вместе с понятиями судьбы и предопределенности (и очень гармонична с ними: «неслучайная случайность», случайность как рок).

Жизненное: смысловая модель неочевидна, размыта, поскольку составлена из линий нескольких персонажей. Она являет собой не такое оформленное высказывание, как в большинстве мейнстримовых фильмов: что-то вроде «искупление возможно – но не все выбирают этот путь».

Эта фигура выстроена из сюжетов трех персонажей, которые проходят через весь фильм (Бутч, Винсент и Джулз), и с помощью еще двоих, которые составляют «рамочку» фильма (Тыковка и Сладкая Зайка). Бутч опустил до сделок с совестью и криминальными боссами, до участия в подставных боях. Его это мучит и толкает на еще более неосмотрительный (и преступный) поступок: в пылу боя он не просто побеждает своего противника (в надежде сорвать куш и начать новую жизнь), но и убивает его. Теперь его преследуют гангстеры. Однако, попав вместе с Марселласом в плен к еще большему злу, Бутч совершает благородный поступок по отношению к своему врагу и заслуживает свой шанс начать все с чистого листа.

Джулз – «рефлексирующий гангстер». Когда он сталкивается с чудом, то интерпретирует его как знак свыше. Джулз решает расстаться с преступным миром, а перед этим преподает урок двоим ресторанным грабителям, напугав их до смерти и тоже отбив охоту заниматься этим делом.

Винсент другой, он все время ходит по грани (чуть не вляпался в историю с женой босса, застрелил ни в чем не повинного Марвина, бросает неосмотрительный вызов Бутчу, оскорбив его) и остается слеп к «зову свыше», пренебрежительно считая его обычной случайностью (и в

этой точке тоже Тарантино привлекает наше внимание к вопросу, случайны события или нет). Поскольку Винсент остался работать у Марселласа, а Джулз нет, то в квартире Бутча Винсент поджидает его один, его некому подстраховать. Так и получается, что Винсент оказывается со спущенными штанами, а Бутч – с его автоматом, и на Винсента у него зуб. Если у Бутча и Джулза есть путь изменений (мифическое), то Винсент отказывается меняться и усваивать какие-то уроки (жизненное).

Как видно, причинно-следственных связей в фильме достаточно, но они завуалированы завесой случайностей и «лишних», раскрывающих персонажей сюжетов, заземляющей комедийности, а смысловый коктейль тщательно смешан и взболтан в дробленной структуре новелл.

«Фотоувеличение»

Мифическое: событие, запускающее сюжет. Обнаружение возможного преступления. Жанровая форма (детектив/триллер).

Жизненное: герой – совершенно не принадлежащий к миру мифических профессий. Точнее, он тоже из мифологизированной сферы – мир моды и моделей, талантливый фотограф, – но более приземленной, ставки «жизнь – смерть» здесь не проявляются так остро. Надо сказать, что для авторского кино профессия художника, творческого человека имеет даже большее значение, чем убийца или полицейский. Здесь зрителя чаще могут волновать такие вещи, как тонкость восприятия мира, творческая личность как призма для преломления боли и радости в самовыражение. Однако (мифическое) герой исключительно талантлив, и не только в рамках своей профессии (творчества). Его способности помогают ему и в качестве доморощенного детектива.

Жизненное: модель сюжета с «уходом от предпосылки». Сюжет уходит от расследования в тематические вопросы, выраженные в аллегорическом пласте. Произошло убийство, но его как будто и не было. Исчезают фотографии, запечатлевшие место преступления и тело, исчезает само тело. Оставшийся сильно увеличенный снимок трупа (максимально приближенная истина) – настолько зернистый, искаженный образ, что скорее похож на абстрактную живопись, нежели на серьезную улику. Номер телефона, который оставила герою женщина, как-то связанная с убийством в парке, оказывается несуществующим. Друзья фотографа не заинтересованы в обсуждении этой проблемы, она их не волнует, как будто убийство человека – это не очень важно.

Вопросы, которые задает жанр детектива («Кто совершил преступление и зачем?»), становятся как бы неактуальны в этом мире творческой богемы, привыкшей, как и герой, видеть жизнь через призму искусства, находить в ней красоту и ценность только в объективе фотоаппарата. Лишь преображенная в произведение реальность имеет смысл. Вот что начинает понимать фотограф, который в начале фильма в известной сцене даже как бы имитирует половой акт с фотоаппаратом. Обнаружение преступления тоже происходит случайно, и тоже через объектив, но теперь герой отчаянно пытается понять, что произошло в реальности, которая отказывается поддаваться ему, она неуловима. В этом смысле фильм все же работает с главным вопросом детективного жанра: «В чем истина?» Герой ставит под сомнение все свое существование (его реальность, будь то в буквальном, философском смысле или в смысле собственной значимости). На рок-концерте в ночном клубе он умудряется выхватить у беснующихся фанатов обломок гитары, брошенной исполнителем в толпу, но, выбежав на улицу, небрежно и равнодушно выбрасывает сувенир. Эта гитара и есть символ культуры идолопоклонства, где абсолютная ценность вещей и людей преувеличена культурным резонансом. Вне толпы орущих фанатов гитары «не существует», то есть она не имеет никакой ценности в этом мире, как и человеческая жизнь. А в финальном кадре герой исчезает и сам, видимо понимая, что он уже лишний в этом мире симулякров. В этот аллегорический пласт ответов и уходит сюжет от конкретного вопроса, связанного с преступлением.

Даже в такой сложно воспринимаемой и осмысляемой форме налицо изменение героя (мифическое).

«Москва слезам не верит»

Жизненное: драма/мелодрама с элементами комедии, приземленные жанры. Фильм «об обычных людях», ставки истории – счастье или неустроенность в рамках отдельной человеческой жизни (в данном случае – нескольких). **Мифическое:** если же вдуматься, внутри этой сложной истории с большой системой персонажей заложено то, что сегодня называется ромкомом (романтическая комедия, сочетание комедии и любовной истории). Любовная история – тоже относительно приземленный жанр, но у ромкома есть довольно четкая структурная форма. Она проявляется в отношениях Катерины и Гоши, и, хотя фильм сделан в мелодраматическом ключе, структура отношений в нем – от романтической комедии.

(Мета)жизненное: взгляд «над», с (мифической) всевидящей, вездесущей позиции, на жизни людей. Герои первой части (конец 50-х) еще не знают, что их ждет на жизненном пути, какие мечты рухнут, какие страхи сбудутся, что светлое среди всего этого все-таки обнаружится. Но зритель посвящен в обе части фильма, ему доступен обзор всей смысловой модели. В этом плане эффект сродни выходу сиквела «На игле» (описанного в книге), только сразу в одном фильме. Это мифическая возможность зрителя: искусственный временной скачок камеры. На просмотре первой части зритель со своей всезнающей позиции иронично кивает, когда фамилия Смоктуновского «ни о чем не говорит», а Рудольф божится, что за телевидением будущее и все остальное скоро уйдет в небытие, «ни кино, ни театра, ни книг, ни газет, одно сплошное телевидение». А ведь спустя двадцать лет Рудольф, наверное, и сам не вспомнит, что когда-то в это верил так пылко.

Мифическое: выбор раскрытия истории через два ключевых возраста в жизни героев («формочка» для нарративного «теста»). **Мифическое:** с помощью этой формы и временного скачка с охватом в полжизни фильм рассказывает *больше* чем историю о людях. Он говорит о стране, об эпохе, о поколении.

Мифическое: каждая из героинь «получила по заслугам» (смысловая модель сюжета). Нетребовательная Антонина выбрала работающего мужа с простой профессией и живет с ним счастливо. «Хищница» Людмила «отхватила» спортсмена, а закончилось это его алкоголизмом и их разводом. (Трудно сказать, чей путь более жизненный: путь Людмилы, условно закончившийся условным поражением и при этом ничему ее не научивший, или путь Антонины, ровный, без драматического развития, без ярких побед или поражений.) Хорошая, порядочная, слегка наивная Катерина обожглась однажды (под влиянием Людмилы, которая временно как бы заразила ее своими ценностями), и эта травма (потребность, нуждающаяся в реализации) мешает ей устроить свою личную жизнь, но справедливость торжествует.

Мифическое: линия Катерины (развитие, изменение, признание собственной неправоты и преодоление травмы, реализация потребности). Наиболее цельная, развернутая и драматургически выразительная «арка» с жизнеутверждающим исходом. **Жизненное:** на эти изменения, или, в любом случае, на подведение итогов пути героев, выделено достаточно много времени – полжизни («временной отрезок изменений»).

Мифическое: почти классическая трехактная структура. Первая из двух частей фильма фактически служит затянутым первым актом, в котором формируется травма/потребность героини, закладывается ее цель (выстроить благополучную жизнь в столице, что, в свою очередь, состоит из двух частей – карьера и любовь). Кстати, это цель общего характера, то есть «ослабленная (жизненная) предпосылка», почти без аллегорий, а потребность героини не становится очевидной до тех самых пор, пока не возникает проблема с Гошей. Повторяющаяся ложь мужчине: когда-то Катерина попыталась возвысить себя до семьи Рудольфа, теперь она лжет, чтобы «принизить себя» до уровня Гоши. Когда-то она была слишком наивной и доверчивой, теперь же, наоборот, превратилась в «железную леди», которая никак не может устро-

ить свою личную жизнь, держит дистанцию с мужчинами (психотерапевт сказал бы, что незря Катерина неосознанно выбирает отношения с женатым персонажем Табакова, которые ее, конечно, не устраивают, но в которых ей уже не сделают больно, потому что ничего серьезного там не светит).

Мифическое: архетипический сюжет о покорении столицы приезжими (именно с этим мегаполисом и с этим переездом связаны чаяния и препятствия героинь, которые и выстраивают высказывание в конечном итоге о жизни человека). Кризис взросления на восходе жизненного пути выражен (и усилен) через сложное испытание покидания родного дома и обретения нового, через сложный вызов пустить корни заново, покорение жизни как покорение Москвы (аллегория сюжета: мифическое, но не чересчур).

Но: элемент случайности (жизненное). Вместо максимальной концентрации на главных сюжетных линиях фильм «разбавляет» их, позволяя «необязательным», антуражным или настроенческим сценам занимать большое место либо углубляться в их детали не меньше, чем в основной сюжет (посиделки в «богатой» квартире, поход на фестиваль французских фильмов, комические инциденты вроде маски из клубники на лице Людмилы или «необязательные», но смешные персонажи вроде героя Владимира Басова). Крепкая структура в этом смысле делает уступки в пользу *раскрытия* персонажей и мира, в котором они живут.

Нельзя сказать, что фильм многоперсонажный (метажизненное) в полном смысле слова. В нем много героев, и некоторым даже уделено довольно много экранного времени, но они воспринимаются как второстепенные, чьи линии в классическом ключе ценностно оттеняют линию главной героини, выстраивают грани темы (как бывает еще? как другие покоряли Москву? на какой ценностной основе? как они смотрятся и воспринимаются относительно героини?). Тем не менее количество персонажей и значимость многих из них в сюжете обогащают его, обеспечивают полноту картины мира, хоть и размывают форму.

«Индиана Джонс и последний крестовый поход»

Очень мифический фильм Спилберга, третья картина франшизы. В первую очередь: фантазия, спекулятивная тональность приключенческого экшена (непобедимый герой, впечатляющий масштаб, наличие оккультного: допущения в том, что «бывает» или «бывает обычно»). Ставки: фактически Индиана играет решающую роль в исходе самого страшного события века, Второй мировой войны, выигранной с огромными усилиями и потерями. Допущение фильма заставляет предположить, каким был бы исход войны, если бы в руках Гитлера были магические артефакты.

Вторая мировая война, диктатура Третьего рейха – возможно, наиболее мощный миф новейшей истории в культурном сознании зрителя, реальные события такой значимости и эмоционального резонанса, что они перерастают в архетипы, а также обрастают буквальными мифами. Спилбергу удалось использовать этот миф в достаточно легкой жанровой тональности, мифологизировав его еще больше (то есть не заостряя внимание на реальной стороне дела, зверствах, геноциде, вопиющем попрании прав человека, а останавливаясь на архетипах, ярко выраженных типажах, несущих в себе потенциал этих ужасов). Еще один миф, возникший из реальных фактов, – интерес Гитлера к оккультному, к предметам старины, обладающим магическими свойствами.

Как ни странно, комедийные элементы в данном случае работают тоже на мифологизацию сюжета, поскольку зачастую не приземляют события на экране, а, наоборот, отдаляют их от реальности. Периодически элемент нелепой неудачи присваивается врагу, а не герою, как бы приуменьшая мощь этого оппонента, что в определенном смысле не соответствует действительности. Также за счет юмора могут преодолеваются некоторые препятствия героя (задача пробить лаз в полу библиотеки в Венеции решена с помощью старенького библиотекаря, который ставит печати на книгах и принимает грохот за эхо от стука печати; Индиана убивает одной пулей полдюжины немецких солдат, случайно выстроившихся в плотную шеренгу, и так далее). Все это увеличивает мифическую «крутость» героя.

Тем не менее ироничный тон, заданный в фильме в целом, помогает воспринимать его, как бы сигнализируя зрителю, что это стилизованный взгляд на реальность, не «по мотивам реальных событий». Сам Индиана тоже нередко «садится в лужу» (ловко проникая в комнату в замке, где держат его отца, он получает по голове вазой от папы; отец высмеивает и отчитывает его, когда оказывается, что Индиана взял с собой драгоценный дневник, теперь попавший в руки нацистов, и так далее). Вообще Индиана Джонс – «приземленный супермен». Романтичность в нем сочетается с цинизмом. У него есть страхи (он до жути боится змей). Он не обладает незаурядной силой – в неравных схватках ему помогает смекалка и немного удачи. Он может совершать ошибки, полюбить не ту женщину, у него есть слабости и даже темная сторона (в финале фильма он чуть не становится жертвой тех же темных инстинктов, той же жажды власти, которая погубила поддавшуюся соблазну Эльзу).

И, конечно, самое жизненное в фильме – это тема отношений героя с отцом. В прологе показан Джонс-старший, настолько увлеченный своим делом, что оказывается не способен не только поучаствовать в проблемах сына, но даже выслушать его. Его воспитание сводится к тому, чтобы вырастить Индиану по своему образу и подобию, когда он вообще обращает внимание на мальчика. Это наделяет взрослого Индиану не только травмами, но и завидными способностями и характеристиками. Во многом он фактически превратился в своего отца (фильм явно проводит эту параллель): уровень знания своего дела частенько выручает его там, где не спасет физическая сила (как в финале, когда главный враг Индианы погибает, неверно выбрав Грааль), а преданность профессии и целеустремленность являются главным драйвом героя франшизы. И в то же время это одиночка, непоседа, у него нет постоянной женщины, он скорее

бегают от них, чем за ними, относясь к ним с долей цинизма (женщины для Индианы – обуза, что ясно показывает фильм второй, «Храм судьбы»). Самое главное – отношения с отцом испорчены, конфликт так никогда и не был прояснен, вынесен на обсуждение. Индиана всегда нуждался в любви и поддержке, но получал (и получает) критику и наставления, и теперь его психологическая травма и связанные с ней защитные механизмы мешают ему обзавестись новой семьей или ее подобием, мешают привязываться. Путешествие, описанное в «Крестовом походе», сталкивает отца и сына заново, заставляет их схлестнуться, высказаться, потребовать ответов и в итоге измениться и принять друг друга. Финальная точка пути отца: он называет сына не уничижительным Junior («младший»), а прозвищем Индиана, которое прилепилось к его теперь уже независимой от отца, цельной личности и является символом самостоятельности Индианы. И именно отец спасает Индиану от смертельного соблазна, проявляя мудрость и заботу.

Трудно переоценить понимание психологии в сценарном мастерстве и умение построить достоверные и эмоционально трогающие модели поведения, модели взаимодействия, семейных систем, групповой динамики. Об этом нужна хотя бы одна отдельная книга. Тем не менее это важный элемент создания актуальной темы фильма (актуальной в конкретных реалиях, с привязкой к определенным социальным феноменам и культурным кодам исторической эпохи, либо актуальной в более мифическом смысле – то есть вечном).

Еще одна тема, затрагиваемая в фильме, – тема веры (со своей маленькой сюжетной линией). Поначалу Индиана заявлен как прагматик, человек науки, не верящий в сказки вроде Священного Грааля и прочую романтику поиска сокровищ. В конце же он вынужден верить в чудо, чтобы проходить ловушки ради смертельно раненного отца, которого только чудо и может спасти (вера в себя, в отца и в наличие чего-то большего, чем наука, – в данном случае, получается, одно и то же). Эта аллегорическая форма резонирует с кризисом веры, который мы так или иначе испытываем в повседневности: вера в собственные силы, в другого человека, в смысл существования. Между прочим, в юнгианской психологии архетип отца и архетип Бога являются если не тождественными, то очень взаимосвязанными, а поиск отца еще и равен поиску себя. Напомню, что архетипы – это не чисто мифический элемент. Это – настолько знакомые и понятные нам типы людей и явлений, что они перерастают из частного в вечное, превращаясь во что-то большее, чем то, что они изначально обозначают.

Наконец, еще одна мифическая черта: способность преодоления внутренних и внешних препятствий, путь изменений.

«Измены»

Жизненное: драма/мелодрама с комедийным элементом (жизненные жанры). Сюжет об «обычных людях» (даже капитан ДПС, чей персонаж больше других наделен, признаем, некоторыми мифическими чертами: невозмутимость, сила, способность решать проблемы, стоически принимать удары жизни). Оппоненты – близкие люди, поэтому неочевиден план действий (даже при более-менее сформулированной внешней цели / проблеме: определиться с выбором).

Жизненное: тема. Проблема поиска / выбора партнера, понятная каждому. Тема раскрывается через героиню Асю, которая выражает свободу в поиске счастья, свободу от принятых обществом правил приличия (случается и в мифических историях), но при этом неизбежно делает больно другим. Цена свободы: ослабление ответственности перед другими, их ожидания не оправдываются, героиня подводит их, заставляет страдать и страдает сама. Жизненные элементы: уплаченная цена, неразрешимость выбора между свободой и ответственностью за другого. Героиня и сама осознает отсутствие простого и безболезненного выхода из своей ситуации (ее слова в финале: «Вы знаете, что вам по-хорошему надо, мужики? Послать меня!»).

Мифическое: проблема эта гипертрофирована, превращена в почти аллегоричный гротеск (четыре кандидатуры – муж и три любовника!), который имеет прямое отношение к комедийной составляющей.

Мифическое: сильная героиня, способная постоять за себя или в крайнем случае привлечь для помощи нужного мужчину. Герои подразделяются на две категории: «герой как я» и «я хочу быть как герой» (причем нередко в одном персонаже смешаны оба отношения). Второе относится к мифическим героям или героям с мифическими чертами (включая антигероев): он/она делает то, на что я не способен, чего я не могу себе позволить. Сила, решительность и независимость Аси относятся, скорее, ко второму сегменту, даже если за них должна быть уплачена высокая цена.

Мифическое и жизненное: Ася – антигерой (антигероиня) по вышеупомянутым причинам. Напомню: антигерой сочетает в себе пороки, темную сторону (то, что принято считать жизненным) и завидное умение совершать поступки, на которые зритель в большинстве своем не способен (мифическое), – в том числе нарушать правила или закон.

Результат пути героини: окончательно достав всех своих мужчин, доведя ситуацию до кризиса, она уходит от них или отталкивает от себя, но в итоге все же делает выбор. Точнее, выбор за нее делает капитан ДПС Никита, мифически сильный и устойчивый персонаж, которого вся эта история от нее не отпугнула. Возможно, они – два сапога пара и Ася все-таки обрела того мужчину, который ей нужен (которого она заслуживает?). Но когда и если у сериала появится второй сезон (то есть в том случае, если проблема героини не решена и вообще предполагает дальнейшее развитие событий), скорее всего, мы выясним, что Асю снова что-то не устраивает в ее жизни, снова она провоцирует и расшатывает – теперь уже Никиту – и снова попадает в схожую ситуацию. И снова: учим психологию! Человек с определенным расстройством личности (в данном случае «пограничный тип» с присущими ему выраженной импульсивностью, эмоциональной неустойчивостью, нестабильностью межличностных отношений, склонностью вовлекаться в интенсивные, напряженные и нестабильные взаимоотношения и пр. – из международного классификатора «Диагностическое и статистическое руководство по психическим расстройствам») вряд ли может разрешить свои трудности с помощью достижения внешних целей. А вообще нездоровое поведение часто очень привлекательно смотрится на экране, особенно если правильно сбалансировать, не разрушить идентификацию с персонажем. Лично у меня отношения с героиней «Измен» выстраивались на грани. Вроде бы начинает бесить – ан нет, что-то такое сделает (проявит сострадание, продемонстрирует понимание

неадекватности собственного поведения) или кто-то другой поступит сомнительно, оправдав действия Аси, и мы вновь симпатизируем ей.

Цель этого внезапного краткого экскурса в психологию – продемонстрировать, что, как и в большинстве других личностных или межличностных конфликтов, проблема не во внешней среде («нет нормальных мужиков») или не только во внешней среде, а в уникальном сочетании внутренней проблемы человека с проблематикой той внешней среды, которая его окружает. Внешняя цель / проблема героини – определиться с выбором, но внутренняя потребность – осознать собственные изъяны, пересмотреть отношение к жизни. Если мы предположим, что кризис Аси, ее тупик стал для нее решающей точкой для осознания собственной модели поведения и пути к, назовем это, ее корректировке, тогда союз с Никитой вполне может стать новой жизненной страницей. (Даже в этом случае привычные импульсы, естественно, еще будут проявляться.) Сериал можно заканчивать. Но если глубокого откровения не произошло, то Никита – не выход из замкнутого круга, и Ася снова создаст вокруг себя трагикомический цирк запутанных отношений. Вот этот вариант (жизнь продолжается, проблемы так легко не победить, но и проблемам не так легко сломить человека) будет вполне соответствовать идеологии сериального формата.

«Мир Дикого Запада»

Мифические жанры: фантастика и вестерн. Жизненное: сложное жанровое сочетание. Найдены сюжет и мифология, позволяющие создать такую редкую комбинацию этих плохо сочетающихся жанров.

Здесь требуется небольшой экскурс в историю вестерна. По мере исторического отдаления от эпохи Дикого Запада становится все сложнее сохранять его актуальным для зрителя. (Как говорит Джон Труби, современный экшен пришел на смену вестерну, потому что лошадь стала слишком медленна как транспортное средство.) Вестерн как киножанр был широко популярен практически с самого зарождения кинематографа. (В начале XX века американский фронтير все еще существовал! Освоение диких территорий, то есть присоединение их в качестве штатов, завершилось в 1912 г., а в 1916 г. в Неваде было совершено последнее в американской истории ограбление почтового дилижанса.) К концу 1920-х, с появлением звука, крупные студии отказались от вестерна, и жанр превратился в продукт второго сорта и низкого качества, но возродился заново к 1940-м, с новой обложкой режиссеров (Джон Форд, Говард Хоукс, Энтони Манн) и плеядой звезд (Джон Уэйн, Гарри Купер, Генри Фонда). Это был золотой век звукового вестерна, и в 1950-е фильмов в этом жанре снималось больше, чем во всех остальных, вместе взятых. В этот период жанр будто предчувствует «Новый Голливуд» 1960-х: взгляд на Дикий Запад начинает понемногу отходить от черно-белого видения (индейцы как воинственные дикари, бандиты – однозначное зло, шериф – символ правосудия). Немаловажный фактор: волна эмиграции из Европы в Америку в течение 1930-х на фоне напряженного политического климата, в том числе и кинематографистов (таких, как Фред Циннеманн и Фриц Ланг), которые привозят с собой в Голливуд европейскую стилистику и восприятие мира.

В сущности, вестерн начинает тот же путь к жизненности, что и гангстерское кино. «Ровно в полдень» (1952) рассказывает о последнем дне шерифа на службе, в ожидании приезда вышедшего из тюрьмы главаря банды, а жители городка занимают позицию «моя хата с краю», предоставляя шерифу самому разбираться с бандитами. Джон Уэйн так возмутился, что вместе с Говардом Хоуксом создал «наш ответ Чемберлену», «Рио-Браво», в котором зеркальный сюжет со схожими элементами подавался в ином ключе. Однако и Джон Уэйн позднее начнет сниматься в вестернах, поднимающих жизненные, неудобные темы (одержимость, расизм, человеческая уязвимость героя, приход сомнений в собственных силах с возрастом). Энтони Манн, американец европейского происхождения, привносит в жанр мрачные нуарные ноты.

Новые веяния и окончательный отказ от цензуры кодекса Хейса²⁶ приводят к новому всплеску интереса к жанру: «ревизионистский вестерн» 1960–70-х. Здесь уже нет однозначно плохих и хороших героев (эпический вестерн Серджио Леоне «Хороший, плохой, злой» содержит в своем названии должную иронию). Дикий Запад погряз в море крови и насилия, его ценности аморальны, и благородным героям уже почти невозможно выживать в этом мире. Героями становятся преступники и бунтари (как, в фильме «Бутч Кэссиди и Сандэнс Кид», например: очеловеченные через драму и комедию, а в финале вступающие в смертельную схватку с непобедимым врагом). Сэм Пекинпа и Роберт Олтмен рассказывают истории отмирания культуры Дикого Запада, конца эпохи. Такие фильмы, как «Маленький большой человек» и «Джоси Уэйлс – человек вне закона», пересматривают отражение американской истории в более ранних вестернах.

²⁶ Production Code, Hays Code (*англ.*) – этический кодекс производства фильмов в Голливуде, принятый в 1930 г. Ассоциацией производителей и прокатчиков фильмов (ныне Американская ассоциация кинокорпораций) и ставший в 1934 г. неофициальным действующим национальным стандартом США. Отменен в 1967 г. – *Прим. ред.*

Англоязычная Wikipedia насчитывает около 600 фильмов в жанре вестерн, снятых в 1950-е годы, 420 – в 1960-е и 270 – в 1970-е. Для сравнения: за три с половиной последующих десятилетия создано около 310 вестернов (немногом больше, чем только в 1970-е). В жанре появляется все больше ремейков и сиквелов. Есть и знаковые фильмы этого периода – например, «Непрощенный» (1992, четыре «Оскара» и пять номинаций) и «Танцы с волками» (1990, шесть «Оскаров»). Если и происходит переосмысление жанра, то в первую очередь через комбинирование его с другими («Назад в будущее – 3», «Дикий, дикий Вест»). Во второй половине XX века все чаще появляются так называемые *contemporary-вестерны*, или неовестерны, фильмы в духе Дикого Запада, но в современных условиях («Старикам тут не место», «Три могилы», фильмы Роберта Родригеса, «Любой ценой», и даже «Во все тяжкие» и «Логан» содержат в себе элементы жанра).

Самая последняя волна жанра, если это можно так назвать, – вряд ли количественная. Она заключается даже не в приходе вестерна на телевидение, он живет там давно и порой получает высокие критические оценки (как четырехсерийная экранизация 1989 г. романа обладателя Пулитцеровской премии Ларри Макмёртри «Одиноким голубь»). Знаменитый сериал «Дедвуд» (2004–2006) – рекордсмен по плотности матерных слов на единицу экранного времени и новый уровень откровенности, неприкрытой жизненности, в контексте Дикого Запада (секс, насилие, аморальность и жажда наживы как неотъемлемая часть процесса организации общества беззакония в цивилизованное общество). Если даже допустить, что «Дедвуд» не перешагивал в этом «Непрощенного», то сама сериальная длина (три сезона, 36 серий) обеспечивает впечатляющее количество всех этих пороков и прегрешений в одном проекте. «Непрощенный» шокирует благодаря яркости конкретного противостояния, которое началось, продолжилось и завершилось. «Дедвуд» демонстрирует ужасы и трудности существования за окраиной цивилизации как непрекращающуюся повседневность.

Вот в этом контексте «Мир Дикого Запада» и говорит свое новое слово. Он признает одновременно и отдаление этой мифической эпохи, и ее вечное, аллегорическое значение для культурных кодов человека. Дикий Запад, говорит нам сериал, актуален и в сегодняшнем дне высоких технологий, но теперь его приходится искусственно воссоздавать с помощью этих технологий. Жанр фантастики как новый повод для обращения к жанру вестерна на экране. Более того, посетители отправляются в этот «тематический парк», как подчеркивают некоторые из персонажей, чтобы познать себя, проявиться как личность, часто с неожиданными последствиями, именно в мифическом мире опасности, повышенных ставок, вседозволенности, безнаказанного насилия, морального выбора. Времена Дикого Запада давно прошли, но место это (его убедительная симуляция) осталось лакмусовой бумажкой для становления личности, проверки, на что она способна. Корни продвинутого будущего простираются в его дикое, «первобытное» прошлое, с которым оно неразрывно связано.

Еще один жизненный элемент, возможный в жанре фантастики, – работа со смертностью персонажей. Как уже говорилось, длительное выживание персонажей в опасной среде относится к области мифического. Постоянные смерти «актеров» тематического парка – жизненность. Однако, поскольку они роботы, сюжет позволяет убедительно возвращать их к жизни.

Здесь мы подошли к, возможно, наиболее интересному элементу истории – (мета)жизненному исследованию «Иного». Известный тип сюжета «Восстание машин» переносит акценты с угрозы, исходящей от опасной, бесчувственной, неумолимой машины, на ее страдания в руках человека, на несправедливость роли существа, испытывающего полноценный спектр эмоций, как игрушки в аттракционе для богатых, подвергающейся истязаниям, физическим и психологическим, в угоду клиентам. Здесь все та же техника приближения «Иного» к зрителю («он – как я, и у него своя убедительная правда») и привнесение *драмы* (внутреннего мира, испытываемых чувств) в жанровый сюжет.

Благодаря этому в многоперсонажном «Мире Дикого Запада» почти нет «плохих» и «хороших», а есть сложный конфликт и неразрешимая моральная дилемма, знакомая нам из современного дискурса об искусственном интеллекте и о правах меньшинств, – на сей раз освещенная с помощью образов роботов. Зритель идентифицируется как с роботами (понимая и справедливость их возмездия, и отсутствие других вариантов, и одновременно трагичность этих кровавых мер), так и со многими из сотрудников и посетителей парка (в результате кри-вое зеркало обращается к самому зрителю: истязатели – это мы). Естественно, желаемый исход конфликта в таком мире неясен, что обеспечивает непредсказуемость сюжета. Мы можем лишь переживать за судьбы конкретных персонажей: кого ждет какая участь, заслуженна она или трагична.

Вместо послесловия. Экскурс в историю кино

Я готов отстаивать абсолютную ценность Моцарта в сравнении с Майли Сайрус, да-да, разумеется, однако давайте все же остерегаться ложных дихотомий. Вовсе не обязательно выбирать что-нибудь одно. Ничто не мешает нам принять и то и другое. Джунглям человеческой культуры следует отличаться такой же пестротой и множественностью видов, какие наблюдаются в джунглях Амазонки. Биоразнообразие нас только обогатит. Мы можем считать, что пума для нас ценнее, чем гусеница, однако никто же не станет спорить с тем, что среда обитания, способная питать и поддерживать их обеих, предпочтительнее всякой другой. Монокультуры скучны до непригодности для проживания и кончают тем, что обращаются в пустыню²⁷.

Стивен Фрай. Хроники Фрая

Если вы снимаете документальное кино, немедленно обратитесь к вымыслу, а если вам нужно подпитать свой вымысел, то следует вернуться к реальности.

Жан-Люк Годар

Если говорить о глобальных, заметных и явных колебаниях между мифическим и жизненным в кино, кинематограф XX века довольно четко демонстрирует эту кривую. Первые 20–30 лет молодой кинематограф с интересом анализировал, что ему досталось от Люмьеров и Мельеса, создавая как мелодрамы и первую документалистику, так и эпосы Гриффита, и морок Фрица Ланга, и экзотику Рудольфа Валентино, и вестерны, и комедии... Считается, что кино Люмьеров – краеугольный камень «жизненного» направления, а Мельес породил сказочное в кино, полет фантазии, дух мистики и приключения.

Голливуд 1930–40-х оттачивает целостность формы, типажи, мифологизирует кино и стилизует его, рассказывает яркие и эффектные истории с ясной идеологической моделью. (Советский кинематограф этой эпохи наделен теми же свойствами.) Одной из первых ласточек перемен становится неожиданный лауреат премии «Оскар» 1955 г., мелодрама «Марти» – фильм, как бы подглядывающий за обычной, лишенной сенсационности жизнью обычного человека.

В Италии еще в 1940-х возник неореализм («Похитители велосипедов», «Рим – открытый город», «Ночи Кабирии») – движение, смещающее фокус на простых людей и их насущные социальные проблемы, что, несомненно, внесло свой вклад в появление таких фильмов, как «Марти», среди главных картин Голливуда. Вскоре на смену неореализму придет французская «новая волна», и 1960–70-е уже во всем мире, включая Голливуд, станут десятилетиями «жизненного» кино с его минималистской структурой и переосмыслением мифов прошлого (например, ревизионистский «Бонни и Клайд»), акцентом на экзистенциальных тревогах, отчаянии и унынии, невротических тупиках («Познание плоти») и бунтом против диктата устоев («Беспечный ездок», «Полет над гнездом кукушки»). Плеяда культовых режиссеров «Нового Голливуда» (Коппола, Скорсезе, Кубрик, Аллен, Спилберг и другие) вырастает на двух немаловажных факторах: кино как академический предмет появляется в вузах, а приход телевидения в каждый дом позволяет впитывать киноязык и нарративные техники с детства.

²⁷ Фрай С. Хроники Фрая. / Пер. С. Ильина. – М.: Фантом Пресс, 2011. – Прим. ред.

Процессы цикличны, и 1980-е становятся десятилетием блокбастера, благо технологии обеспечивают новый уровень сказочной саги, а зритель изголодался по увлекательным мирам и проживанию чужих невероятных жизней. Мы получаем сагу «Звездные войны», «Индиану Джонса», «Инопланетянина», «Бегущего по лезвию», киновариант «Стар Трека», франшизы «Терминатор», «Чужой», «Назад в будущее», «Крепкий орешек», «Безумный Макс», популярных «Охотников за привидениями» и пр. Даже в жизненных жанрах их создатели оттачивают концепции (приземленное фэнтези «Большой» и «Поле чудес», ромкомы и любовные истории «Тутси», «Во власти луны», «Красотка», драмы «Человек дождя», «Свидетель»).

В 1990-х, на мой взгляд, наблюдается развитие жанрового кино, углубление / усложнение жанровых концепций («Тельма и Луиза», «Непрощенный», «Четыре свадьбы и одни похороны», «Когда Гарри встретил Салли», «Бойцовский клуб», «Подозрительные лица», «Матрица», «День сурка», «Эдвард Руки-ножницы», «Привидение», «Семь», «Телохранитель», «Красота по-американски»), жанровых структур («Жестокая игра», «Беги, Лола, беги») и жанровых комбинаций («Парк юрского периода», «Форрест Гамп», «Титаник»). Второй «Терминатор» переплюнул первого по глубине и уровню философской концепции. Спилберг неожиданно снимает черно-белый «Список Шиндлера». Такие авторы, как братья Коэны, Тарантино и Жан-Пьер Жёне, работают в неповторимой манере, но с жанровыми конвенциями, к которым, очевидно, питают любовь и в которых находят вдохновение, – в отличие, скажем, от жестокого к зрителю и к жанру Михаэля Ханеке.

Естественно, все это лишь основные, очевидные акценты. Направления переплетены сложнее и плотнее. Едва Гриффит с помощью революционных для своего времени концепций успел отточить связный язык кино, очень непохожий на язык театра, что пугало поначалу продюсеров, как Бунюэль с Дали уже задумываются о том, как бы его деконструировать.

Еще в «золотой век» кинематографа жанр нуар, «изнанка» Голливуда и обратная сторона американской мечты, в прокате «процветающий» по большей части в категории фильмов-довесков к основному фильму в комплекте с тележурналом и мультипликационной подборкой, начинает выходить из тени, а заодно из рамок криминального кино. В 1945 г. жанр дарит Америке одну из первых острых социальных драм о насущных проблемах: алкоголизме. «Потерянный уик-энд», как и «Марти», удостоивается нескольких главных «Оскаров». Спустя 10 лет картина Отто Премингера «Человек с золотой рукой» исследует уже наркотическую зависимость. В муках героиновых ломок корчится не кто иной, как Фрэнк Синатра.

На фоне бунтарских, минималистичных, параноидальных, жизнеподобных 1960–70-х кинематограф порождает и блокбастеры – первые фильмы о Бонде, «На север через северо-запад» Хичкока, «Рокки», военные эпосы, фильмы-катастрофы «Приключение "Посейдона"» и «Вздымающийся ад».

Вуди Аллен со своей эстетикой 1970-х успешно существует до сих пор. Некоторые из современных боевиков все еще отдают духом 1980-х. Ларс фон Триер уверенно себя чувствует в век супергероев. Европа снимает немало жанровых фильмов, а Америка – фестивальных и авторских работ.

И XXI век не исключение. С одной стороны – возможно, наибольшая концентрация супергеройского кино за всю историю кинематографа, «Аватар» (самый смелый и масштабный проект Кэмерона), «Властелин колец» с последующим «Хоббитом», «Гарри Поттер», «Пираты Карибского моря» и рестарт «Звездных войн»; с другой – жанр «реалистичного боевика» в лице Джейсона Борна, очеловеченный Бонд, вырванный из сказочного готического Готэма Бэтмен, и в целом такие сложные и глубокие жанровые концепции и структуры, как у Нолана и Финчера. Упрощенная концепция добра и зла в «Звездных войнах» приобретает альтернативу в виде сложных идеологических противостояний «Темного рыцаря». Телевидение, всегда считавшееся жвачкой для масс, вдруг становится производителем наиболее дерзких, экспери-

ментальных проектов, которые учатся одновременно держать интерес зрителя и исследовать границы творчества. Взрослые люди смотрят мультфильмы студии Pixar.

Зрительское кино постоянно впитывает в себя элементы жизненной драмы и авторского видения; авторский кинематограф постоянно учится понимать жанры и играть в миф на своей территории. Позиция противопоставления этих направлений исключает их взаимообучаемость и возможность поиска баланса. Есть огромный организм под названием Кино. В нем найдется место для любых историй.

«СЦЕНАРНОЕ МАСТЕРСТВО» В МОСКОВСКОЙ ШКОЛЕ КИНО



КУРАТОР ПРОГРАММЫ

Александр Талал: «Мы не делим кино на «высокое» и «низкое», приклеивая ярлыки к авторскому или жанровому кино. Мы учим профессионально создавать истории, которые будут интересны зрителю и востребованы индустрией».

О ПРОГРАММЕ

Программа направлена на подготовку специалистов, способных работать над созданием профессионального сценария в основных форматах — короткометражного и полнометражного фильма, сериала, экранизации литературного произведения.

ПРОГРАММА «СЦЕНАРНОЕ МАСТЕРСТВО»

Теория. Структура, тема, герой, сцена и диалог. Теории и модели, терминология, принципы и основы драматургии. История кино. Жанры кино.

Анализ фильмов. Разбор сценариев классических и современных кинокартин. Многосторонний анализ драматургической структуры фильма на примерах.

Практика. ТВ-сериал, короткометражный фильм, полный метр адаптация, оригинальный полный метр. Индустриальный стандарт по представлению проектов разных жанров.

Психология для сценаристов. Психологические аспекты создания персонажей и построения сюжета. Законы и принципы зрительского восприятия.

И многое другое.

ПОРТФОЛИО

Портфолио выпускника состоит из сценария короткого метра, адаптации телесериала и полнометражного фильма.

ДЛИТЕЛЬНОСТЬ И СТОИМОСТЬ ОБУЧЕНИЯ

2 года (4 семестра).

320 000 руб. в год (возможна оплата в рассрочку).

КАК ПОСТУПИТЬ

Заполнить анкету на сайте moscowfilmschool.ru.

Выполнить творческое задание и пройти собеседование.

Подробности: admission@moscowfilmschool.ru

или по телефону +7 (495) 640 80 14

MOSCOW FILM SCHOOL
— 5 YEARS ANNIVERSARY —